Mus. Th.
1739.

Mus. Th.
1739.
4°

Wetzel

5. Ng.

Gottlob Senit.

Vollständige Signaturenlehre

für

diejenigen, welche den Wunsch haben, einen bezifferten Choral spielen zu lernen, vorzüglich für die, welche Kinderlehrer werden und sich frühzeitig mit der Erlernung der Signaturen beschäftigen wollen.

Von

Ferdinand Wilhelm Wetzel,
Schulmeister zu Wiedemar.

Halle, 1814.
Gedruckt bei J. Chr. Hendel.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Angereitzt durch lernbegierige Menschen, welche mich baten, ihnen Anleitung zu geben einen bezifferten Choral spielen zu lernen, entwarf ich diese kleine Lehre; nicht in der Absicht, sie im Druck zu geben, dieser Gedanke war bei Fertigung derselben weit von mir entfernt; weil es nur ein Leitfaden beim Unterricht für mich werden sollte. Von Ohngefähr war es einigen meiner Freunde in die Hände gekommen und hatte ihren Beifall erhalten. Diese baten mich, es drucken zu lassen, damit ein allgemeiner Gebrauch davon könnte gemacht werden. Durch Zuredung entschloß ich mich endlich es dem Druck zu übergeben.

Ich bin überzeugt, daß viele vortreffliche Werke da sind, welche mehr enthalten als diese kleine Anweisung; allein, es sollte auch nur eine kleine Anweisung für die ersten Anfänger seyn. Ich bitte daher alle die Herrn Tonkünstler, denen ein Exemplar in die Hand kommen sollte, ja nicht zu vergessen, daß es blos eine Anweisung für die ersten

Anfän-

Anfänger seyn sollte, die noch wenig oder gar nichts von den Signaturen gehört haben. Vielleicht wird manchen diese Anleitung angenehm seyn, da ich selbst erfahren habe, wie angenehm es mir war, einige Blätter in die Hände zu bekommen, auf welchen ich nur einige Signaturen beschrieben fand, denn ich hatte noch kein solches Lehrbuch gesehen.

Dann forderte mich noch eine andere Ursache auf, diese Lehre bekannter zu machen, nämlich diese: Die Generalbaß-Schulen, so vortreflich und nutzbar sie sind, so sind sie für einen Anfänger (der besonders nicht mehr wissen will, als, wie er die Signaturen behandelt, welche über einer Note stehn) viel zu ermüdend, weil er da Dinge liest und Nahmen findet, die er noch nie hörte und auch nicht versteht, da viele in den fremden Sprachen nicht viel oder gar nichts gethan haben, auch ohne Hülfe eines Lexicons, welches wieder viele nicht besitzen, sich vieles nicht erklären können. So viel als möglich war, sind die deutschen Ausdrücke gebraucht oder die fremden erklärt worden.

Vor der Lehre des Dreiklanges und der Signaturen sind als Einleitung die nöthigsten Winke angegeben und Vorbereitungen gemacht worden, welche zur Erlernung der Signaturen zu wissen wichtig und nöthig sind.

Fast jede Signatur ist mit Beispielen begleitet worden, damit der Anfänger der bloßen trockenen Regeln nicht überdrüßig werden sollte.

Wer

Wer sich diesen kleinen Leitfaden beim Unterrichte bedienen will, wird schon für mehrere Beispiele sorgen. Ich habe meinen Schülern, sobald die Regeln deutlich gemerkt waren, ein solches Beispiel zur Uebung vorgelegt, wozu sie die übrigen drei Stimmen setzen mußten, und zu meiner Freude die Regeln immer gut ausgeübt hatten. Mit großer Vorsicht habe ich einzelne Baßzeilen dem Schüler vorgelegt, worinnen nicht mehr Signaturen vorkommen, als erklärt und deutlich gemacht worden waren. Daher verband ich denn, bei jeder neuen Signatur, allemal die schon gehabten und rückte sie in jedes Beispiel wieder mit ein.

Ich habe sehn Unterricht ertheilen im General-Baß, wo die Schüler sogleich an das Choralbuch gewiesen wurden, und die Choräle (ohne eine deutliche Erklärung der Signaturen) aussetzen mußten. Ein solches Verfahren verwerfe ich bei Anfängern ganz, weil die Signaturen nicht nach ihrem Ursprunge und ihrer Entstehung, in gehöriger Ordnung bei Chorälen vorkommen; denn oft steht beim zweiten Accord schon ein Sexquint- oder Secundquartaccord, da man doch beim Unterricht vom Dreiklange ausgehen muß, und aus diesem der Sextenaccord als der nächste hergeleitet wird. Beispiele also über jede Signatur insbesondere, sind die beste Uebung für junge Anfänger, und dann nach vollendeter Erklärung aller Signaturen, nehme man erst einen Choral vor sich, und mit vieler Leichtigkeit wird dann der Choral ausgesetzt und gespielt werden können nach Signaturen. Auch sind die Signaturen, welche man bei

Chorä-

Chorälen findet unter allen Gestalten, nach meinen Einsichten und Kräften tabellarisch so geordnet, daß sie deutlich zu übersehen sind, besser beurtheilt und mit einander verglichen, und dann desto schneller dem Gedächtniß anvertrauet werden können. Auch folgen als Anhang noch einige ausgesetzte Choräle, worinnen fast alle Signaturen vorkommen, wie auch noch einige andere Uebungen einer jeden Signatur, welche ich aufgenommen habe.

Möge mein Wunsch doch erfüllt werden und diese Schrift vielen Nutzen schaffen, da ich bei meinen Entschlusse keine andere Absicht habe, als, denen zu Hülfe zu kommen, welche noch wenig Aufschluß von der Lehre der Signaturen haben und doch gerne einen bezifferten Choral spielen lernen wollen. Jeder kann dann nach seinem Fleiße sich eine vollständigere Generalbaß-Schule kaufen, wenn er tiefer in die Kenntniß der Tonkunst eindringen will.

Der Verfasser.

Dem

hochwürdigen Herrn Superintendenten

Herrn

M. Friedrich Heinrich Starke

zu Delitzsch.

Ich darf mich wohl nicht erst entschuldigen, daß ich diesem Werkchen die Ehre gebe, Ihren werthen Namen vorzusetzen. Sie wissen, wie gern ich Ihnen Beweise meiner ungeheuchelten Ehrfurcht und Ergebenheit zu geben wünsche, und wie gern ich überhaupt meine Pflicht gegen Sie ausdrücken möchte, da Sie von den gesammten Publikum als ein Mäcenat der Wissenschaften einstimmig geschätzt und geehrt werden.

Meine Hauptabsicht ist, Schullehrern und Anfängern von beschränkten Verhältnissen eine Anleitung zu geben, wodurch sie sich selbst in den Choralspielen vervollkommnen können, und ich hoffe, daß dieses an sich geringe Geschenk, wenn ich es so nennen darf, von einigen Werth seyn wird, so bald Sie es als ein aufrichtiges Zeugniß meiner vorzüglichsten Achtung und Liebe ansehen werden. Dann habe ich meinen Zweck erreicht, und werde nie aufhören von Ehrfurcht und Pflicht durchdrungen, zu verehren

Ew. Hochwürden

ganz ergebener

der Verfasser.

Dem

Hochehrwürdigen Herrn

M. J. A. Gärtner,

Cantor zu Weißenfels

und Musik-Lehrer an dem Königl. Sächs. Schullehrer-Seminarium.

Sie, verehrungswürdiger Mann, sind es, durch dessen ruhmvollen Eifer ich eine Stufe musikalischer Bildung erlangt habe, welches ich zu einem vorzüglichsten Glück meines Lebens rechne; — ich verehre in Ihrer schätzbaren Person immer den Kenner und Beförderer der Tonkunst, und bringe Ihnen hier meinen wärmsten feyerlichen Dank, indem ich mir die Ehre gebe, Ihnen dieses geringe Werk als einen Beweis meiner Hochachtung und Dankbarkeit zu dediciren. Möge Ihnen dasselbe nicht ganz mißfallen, so bin ich schon hinlänglich belohnt, und das Werk selbst erhält einen höhern Werth. Verzeihen Sie diese Ausschweifung, und überzeugen Sie sich ganz von meiner respectvollen Gesinnung, mit welcher ich die Ehre habe zu verehren

Ew. Hochehrwürden

verbindlichster Diener
der Verfasser.

Wiedemar,
im Monat August 1814.

Einige Vorkenntnisse beim Clavierspielen, wie auch die vorzüglichsten Regeln als Vorbereitung zu Erlernung der Signaturen.

§. 1.

Ein Anfänger muß zuerst wissen, wenn er die Tasten oder Claves, so wie die Eintheilung derselben in Octaven kennen, und die Noten hinlänglich erlernt hat, was auf dem Clavier oder in der Musik ein ganzer und halber Ton ist.

§. 2. Ein ganzer Ton ist die Fortschreitung von einem Ton zum andern, wo noch ein halber Ton darzwischen liegt.

§. 3. Ein halber Ton ist die Fortschreitung von einem Ton zum andern, wo kein Ton mehr darzwischen liegt.

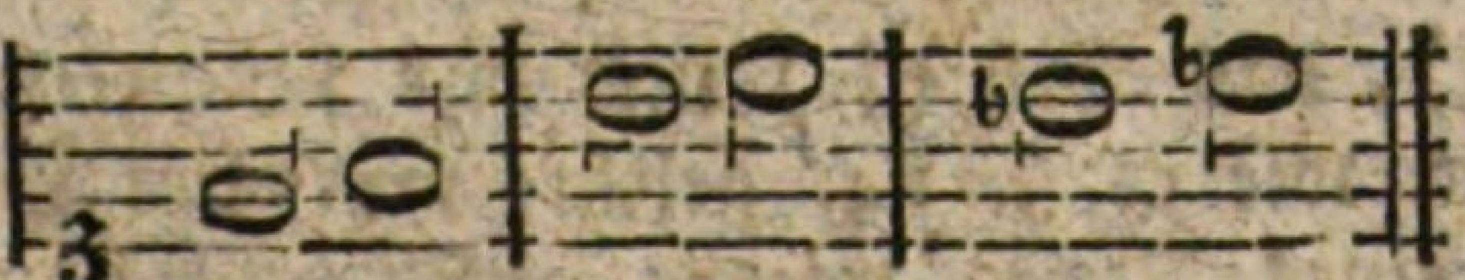
§. 4. Von der Eintheilung der Claviatur haben Viele noch eine unrichtige Ansicht, indem sie die Untertöne ganze, und die Obertöne gradezu halbe nennen. Es ist aber ganz falsch. Die ganze Claviatur wird in Ober- und Untertasten eingetheilt. Es kann daher eine Untertaste so gut ein halber Ton seyn, als eine Obertaste, und so umgekehrt.

§. 5. Die halben Töne aber sind von zweierley Art.

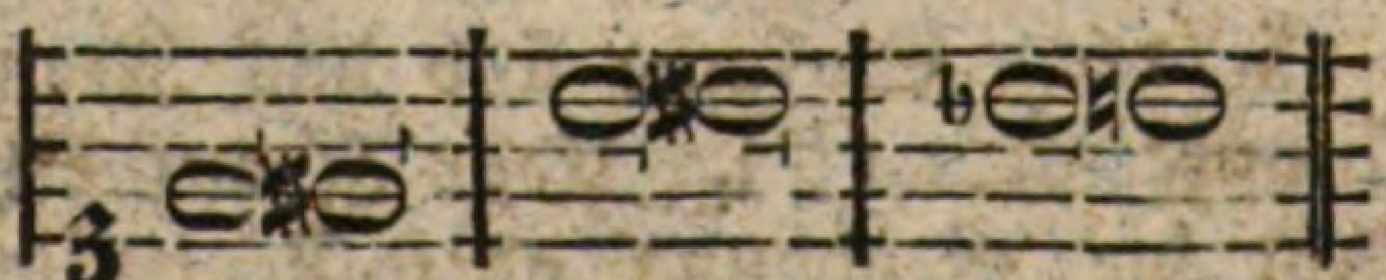
§. 6. Ein großer halber Ton ist die Fortschreitung von einem Ton zum andern, wo kein Ton mehr darzwischen liegt, die aber auf dem Notenplan zwey verschiedene Stellen einnehmen. Z. B. von e zu f ist ein großer halber Ton; denn, das e steht auf der zweiten Linie, und das f im zweiten Zwischenraume. Es hat mithin jede Note eine andre Stelle eingenommen.

§. 7. Hier in diesem Beispiel ist die vierte Linie und der vierte Zwischenraum besetzt, beides zwey verschiedene Stellen. In No. I. sieht man nur große halbe Töne.

No. I.

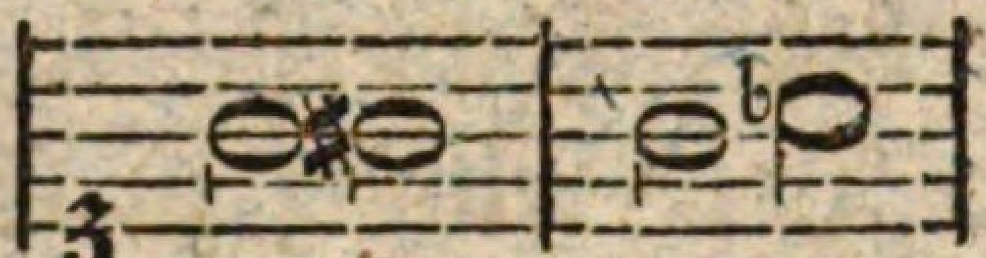


No. II.



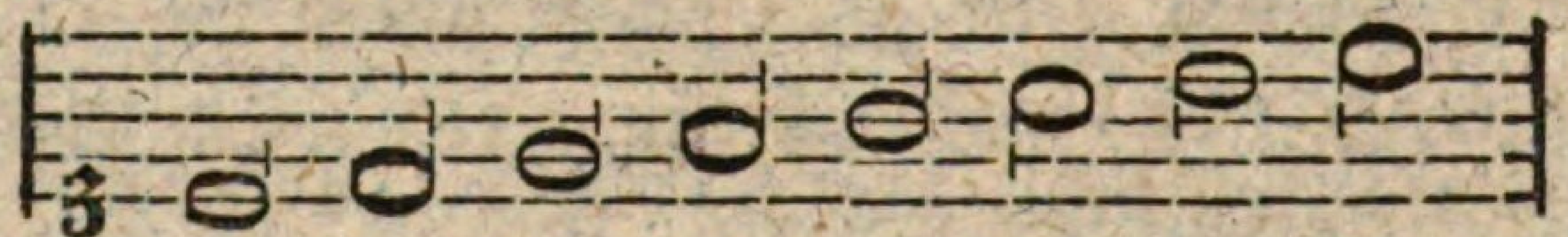
§. 8. Ein kleiner halber Ton ist eben auch die Fortschreitung von einem Ton zum andern, wo kein Ton mehr darzwischen liegt, wo aber die Noten auf einer Stelle stehen bleiben, wie bey No. II. zu ersehen ist.

§. 9. Man sieht, daß dieser Unterschied blos auf dem Papier sichtbar ist, keinesweges aber auf das Gehör Einfluß hat, indem ein und derselbe Ton groß und klein seyn kann, z. B.



§. 10. Die Fortschreitung ganzer und halber Töne, die in gleicher Entfernung und nach gewissen Regeln auf einander folgen, nennt man eine Scala.

§. 11. Scala heist auf deutsch, eine Leiter. Lasse ich nämlich die Töne einer Octave so auf einander folgen, daß sie auf dem Notenplan einer Leiter ähnlich sehen; so heist dies Scala. Z. B.



§. 12. Ist die Scala so beschaffen, daß erstlich 2 ganze, dann 1 halber, dann wieder 3 ganze und endlich noch ein halber Ton auf einander folgen; so heist dies die diatonische Tonleiter oder Scala, wie obiges Beispiel. Eine Scala besteht also aus 5 ganzen und 2 halben Tönen. Daß dies große halbe Töne seyn müssen, liegt schon in dem Begriff Scala; wären es kleine halbe Töne, so wäre es keine Scala mehr.

§. 13. Da man 12 verschiedene Töne in einer Octave hat, als: c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h; so folgt daraus: daß man auch 12 Scalen hat, und da eine jede derselben dur oder moll seyn kann; so zählt man ihrer 24 Scalen.

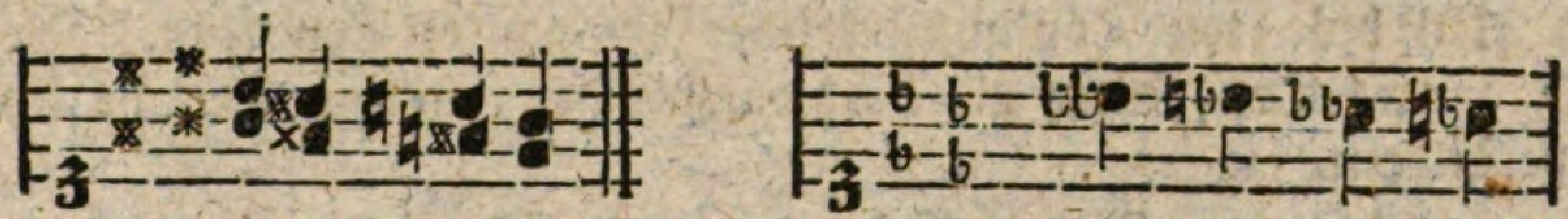
§. 14. Um nun andere Scalen der diatonischen Tonleiter Cdur ähnlich zu machen, oder vielmehr gleich, bedient man sich der Versetzungszeichen, und diese sind, das Kreuz (♯), welches die Note, vor der es steht, einen halben Ton erhöhet, und das Beh (♭), welches die Note einen halben Ton erniedrigt. Z. B.

§. 15. Versetzungszeichen giebt es 2 Arten, einfache und doppelte.

§. 16. Einfache sind das Kreuz (♯), das Beh (♭) und das Wiederherstellungszeichen (♮). Das Kreuz erhöht ꝛc. wie in §. 14. gelehrt wurde. Das ♮ hebt die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones wieder auf. — Diese einfachen Versetzungszeichen sind entweder wesentliche oder zufällige. — Wesentliche sind solche, die zu Anfange eines Stücks vorgezeichnet sind. — Zufällige aber sind solche, die mitten in einem Stück vorkommen, z. B. wenn ich aus

Gdur spiele, diese Tonart hat ein wesentliches Kreuz; soll nun cis gegriffen werden, so muß ich erst ein Kreuz vorsetzen, und dies ist ein zufälliges.

§. 17. Die zweite Art der Versetzungszeichen sind die doppelten, das Doppelkreuz (+) und das Doppelbeh (bb); diese erhöhen oder erniedrigen die Note um einen ganzen Ton, und kommen nur dann vor, wenn die Note, vor welcher sie stehen, vorher schon durch ein ♯ oder b erhöhet oder erniedrigt worden ist, z. B.



Die Aufhebung des + oder bb ist schon deutlich aus diesem Beispiel zu ersehen.

§. 18. Es haben aber die mehresten Tonleiter mehr oder weniger Kreuze oder Behe. — Um nun darinnen fest und überzeugt zu werden, stehe hier eine Anweisung, wie ein jeder seine Scala und alle übrigen selbst machen soll und kann.

§. 19. In §. 13. wurde gesagt, daß es 24 Tonleitern oder Scalen giebt, nämlich: 12 harte oder dur und 12 weiche oder moll Tonarten. Die dur Töne heißen: c, g, d, a, e, h, fis, cis, as, es, b und f, und so heißen auch die Moll - Töne.

§. 20. Wie viel eine jede Tonart Kreuze oder Behe hat, findet oder berechnet man auf folgende Art. — Diese in §. 19. angegebenen Töne sind lauter Grundtöne, oder, man kann jeden Ton auf dem Clavier als Grundton annehmen. — Vom Grundton nun wird allemal angefangen zu zählen. Also:

Vom ersten Ton bis zum zweiten muß ein ganzer Ton seyn.
Vom 2ten bis 3ten Ton, wieder ein ganzer.
Vom 3ten bis 4ten muß stets ein großer halber Ton seyn.
Vom 4ten bis 5ten muß ein ganzer Ton seyn.
Vom 5ten bis 6ten muß ein ganzer Ton seyn.
Vom 6ten bis 7ten muß wieder ein ganzer Ton seyn.
Vom 7ten bis 8ten endlich muß wieder ein großer halber Ton seyn.

Hier findet man nicht mehr und weniger als 5 ganze und 2 halbe Töne bei dieser Ausmessung, wie schon §. 12. angab.

§. 21. Zur Deutlichkeit stehe hier ein Beispiel. Gesetzt, ich wüßte nicht wie viel Ddur Kreuze hätte; so mache ichs nach vorigen Regeln also: beim ersten Ton, das ist d, der Grundton, fange ich an. Es soll vom 1ten bis 2ten

ein ganzer Ton seyn, das ist von d zu e, da nun dies ein ganzer Ton ist, brauche ich kein Kreuz.

Vom 2ten bis 3ten Ton, nämlich von e zu f, muß auch ein ganzer Ton seyn, es ist aber hier nur ein halber, deswegen muß ich hier schon ein Kreuz machen, damit ich den ganzen Ton bekomme, er heißt nun e, fis.

Vom 3ten zum 4ten Ton, muß stets ein halber Ton seyn, das ist hier von fis zu g, da hier schon ein halber Ton ist; so brauche ich kein Versetzungszeichen.

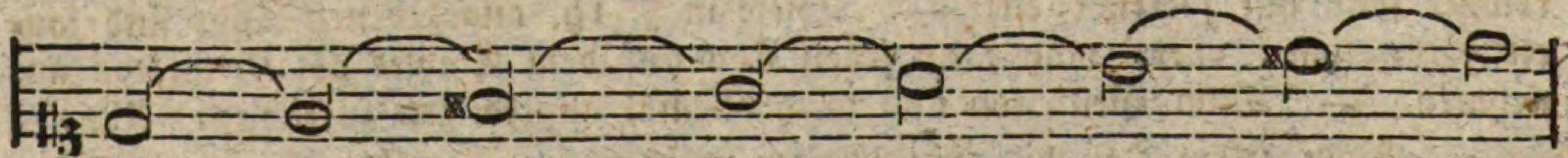
Vom 4ten bis 5ten Ton muß wieder ein ganzer Ton seyn. Von g bis a ist schon ein ganzer Ton, denn gis liegt darzwischen, mithin brauche ich auch hier nichts zu verändern.

Vom 5ten bis 6ten Ton, also von a zu h, ist wieder ein ganzer Ton, und also richtig.

Vom 6ten bis 7ten Ton, muß wieder ein ganzer Ton seyn. — Ich finde aber auf dem Notenplan h und c, welches nur ein halber Ton ist, muß ihn also durch ein Kreuz erhöhen, welches ich vor c setze, und cis wird. Jetzt habe ich den fünften ganzen Ton gefunden und das zweite Kreutz.

Vom 7ten bis 8ten Ton muß ein halber seyn, da nun von cis zu d schon ein halber Ton ist, so bin ich ganz fertig, und weiß mit Gewißheit, daß die Ddur Scala zwei Kreuze hat, und daß die Veränderung zwischen dem 2ten und 3ten und 6ten und 7ten Ton, nämlich vor f und c, durch die Kreuze statt gefunden hat.

Die Ddur - Scala sieht nun so aus:



Erste ganze Ton. 2te ganze. 1ste halbe Ton. 3te ganze. 4te ganze. 5te ganze. 2te halbe Ton.

Es folgen erst 2 ganze, dann ein halber, dann 3 ganze und zuletzt noch ein halber Ton.

So wird es jedesmal gemacht, und deswegen ist es sehr leicht, sich seine Scalen oder Tonleitern selbst zu entwerfen.

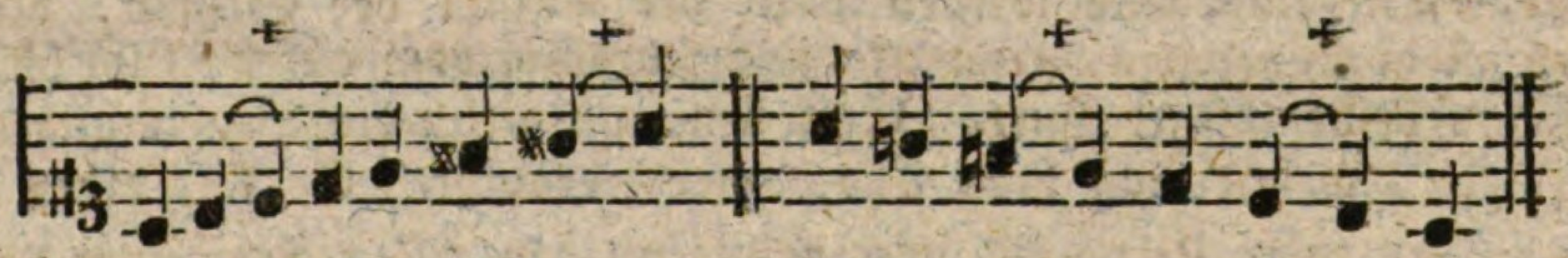
§. 22. Man kann es zwar schneller erfahren, wie viel Kreuze oder Behe eine Tonart hat, wenn man durch den Quinten - Zirkel läuft und bei c anfängt; allein man muß denn doch erst eine Untersuchung anstellen, vor welche Töne die Kreuze oder Behe gesetzt werden müssen. Hier ist also ein anderes Verfahren.

§. 23. Cdur hat bekanntlich keine Vorzeichnung, ist aber das Muster der Tonleitern. Nun springe ich von Quinte zu Quinte. Von c ist die Quinte g, und

und gdur hat 1 Kreuz zur Vorzeichnung. Die Quinte von g ist d und hat 2 Kreuze. Die Quinte von d ist a, hat 3 Kreuze. Von a ist die Quinte e, hat 4 Kreuze; von e die Quinte h und hat 5 Kreuze. Die Quinte von h ist fis mit 6 Kreuzen. Die Quinte von fis ist cis und hat 7 Kreuze. — Auf diese Art erfahre ich also, wie viel jede Tonart Kreuze hat, die erste von c ist g, hat 1 Kreuz, und so wird es bei jeder Fortschreitung stets ein Kreuz mehr, wie man jetzt gesehen hat; allein ich weiß noch nicht vor welchen Tönen sie stehen müssen, deswegen muß ich den Maaßstab, welcher in §. 20. und 21. angegeben ist, mit zu Hülfe nehmen.

§. 24. Mit den Behen geht es abwärts. Die Quinte von c abwärts ist f, und bekommt ein Beh. Jede die nun folgt, bekommt ein Beh mehr. Die Quinte von f ist b, und hat 2 Behe zur Vorzeichnung. Die Quinte von b ist es, hat 3 Behe. Von es ist sie as, und hat 4 Behe u. s. w. So viel von den Dur-Scalen.

§. 25. Moll-Scalen giebt es eben so viel, als dur. — Moll wird nämlich die Scala genannt, wo der erste dieser beiden halben Töne, die in jeder Dur-Scala vorkommen, von der 2ten zur 3ten, der zweite halbe Ton aber absteigend von der 6ten zur 5ten oder aufsteigend von der 7ten zur 8ten Stufe liegt. Z. B.



Wo die Kreuze oben überstehen, liegen die halben Töne. Es folgt also bei der Moll-Scala erst, wenn man aufsteiget ein ganzer, dann ein halber, dann 4 ganze und zuletzt noch ein halber Ton. Steiget man abwärts, so kommen erst 2 ganze, dann 1 halber, dann 2 ganze und wieder 1 halber, und zuletzt noch ein ganzer Ton.

§. 26. Zu merken ist, daß die Mollscalen nicht nach ihrem Hinaufsteigen, sondern nach ihrem Herabsteigen vorgezeichnet werden.

§. 27. Diese Moll-Scalen muß man sich ebenfalls gut bekannt machen, da sie einiger maßen schwieriger sind als die Dur-Scalen, weil sie anders aufsteigend als absteigend gespielt werden.

§. 28. Diejenigen Tonarten, die einerlei Vorzeichnung haben, nennt man verwandte Tonarten. — Diese Verwandtschaft findet man, wenn man von der Dur-Tonart, deren verwandte Moll-Tonart man wissen will, eine kleine Terz, (das ist, vier halbe Töne, den Grundton mitgezählt,) herabzählt, z. B. Cdur und Amoll sind mit einander verwandt, denn fange ich von C an zu zählen bis A,

A, so finde ich 4 halbe Töne und den verwandten Moll-Ton. So ist von D dur der verwandte Moll-Ton, H moll. Von Es dur, C moll; von F dur, D moll, und haben beide einerlei Vorzeichnung.

§. 29. Will man von einer Moll-Tonart die verwandte Dur-Tonart wissen, so zähle man eben so eine kleine Tertie hinauf, vom Grundton, z. B. von A moll ist der vierte halbe Ton aufwärts C, mithin von A moll ist C dur die verwandte Tonart. Von G moll, B dur; von B moll, Cis dur; von F moll, As dur; von D moll, F dur; von E moll ist G dur die verwandte Tonart u. s. w.

Von den Intervallen.

§. 30.

Ein Intervall nennt man die Entfernung eines Tones von einem andern. Man nennt gewöhnlich den höhern Ton das Intervall; aber eigentlich ist weder der Grundton noch der höhere Ton das Intervall, sondern nur der Anfang und das Ende desselben.

§. 31. Die Intervalle werden nach der Anzahl der Stufen, die sie auf dem Liniensystem einnehmen, genannt, und jedesmal vom tiefern zum höhern Ton abgezählt und beide mitgerechnet. Es sollen nun gleich die Benennungen der Intervalle folgen, welche man beim Choralspielen braucht. Es sind deren neune.

§. 32. 1) Eine Prime ist, oder nenne ich den ersten Ton einer Scala. Er heißt auch der Grundton.

2) Eine Secunde ist ein Umfang von 2 Tönen, oder der 2te Ton vom Grundton.

3) Eine Tertie ist ein Umfang von 3 Tönen, oder der 3te Ton vom Grundton.

4) Eine Quarte ist ein Umfang von 4 Tönen, oder der 4te Ton vom Grundton.

5) Eine Quinte ist ein Umfang von 5 Tönen, oder der 5te Ton vom Grundton.

6) Eine Sexte ist ein Umfang von 6 Tönen, oder der 6te Ton vom Grundton.

7) Eine Septime ist ein Umfang von 7 Tönen, oder der 7te Ton vom Grundton.

8) Eine Octave ist ein Umfang von 8 Tönen, oder der 8te Ton vom Grundton.

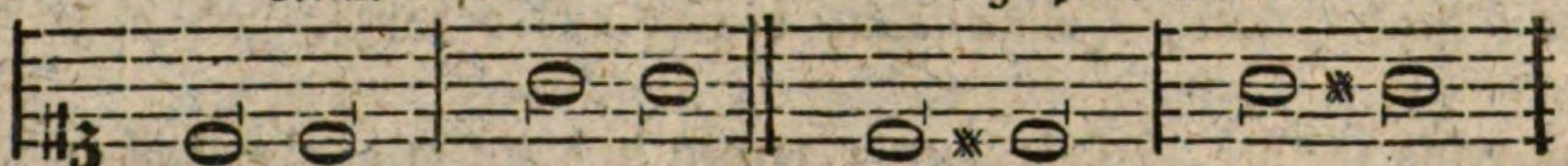
9) Eine None ist ein Umfang von 9 Tönen, oder der 9te Ton vom Grundton.

§. 33. Viele dieser Töne haben nun wieder 4 Veränderungen und mit diesen auch 4 besondere Namen.

Es giebt daher 1) verminderte, 2) kleine, 3) große, und 4) übermäßige Töne. lateinisch heißen sie: 1) diminuta, verminderte. 2) minor, klein. 3) major, groß. 4) superflua, oder übermäßig. Da nun ein Anfänger auch hiervon eine nähere Kenntniß haben muß, so stehe hier dies. Wenn gefragt wird: wie viel giebt es Primen, Secunden, u. s. w.? wird also geantwortet:

§. 34. Primen giebt es zweierlei Arten. Die Prime, auch Unisonus oder Einklang, ist kein Intervall, weil sich zwischen dem Ton kein Zwischenraum findet. Man rechnet sie aber doch auch zu den Intervallen.

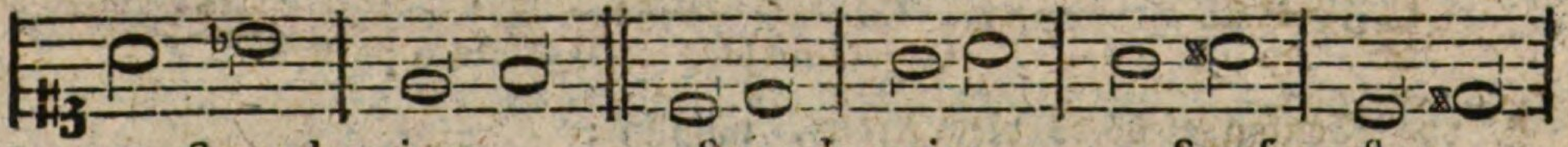
Reine Primen. Vergrößerte Primen.



§. 35. Secunden giebt es dreierlei. Eine kleine oder minor, besteht aus einem großen halben Ton. Eine große Secunde oder Sec. major, besteht aus einem ganzen Ton.

Eine übermäßige Secunde, oder Sec. superflua, besteht aus 1½ Ton. Z. B.

Kleine Secunden. Große Secunden. Uebermäßige Secunden.



Secunda minor. Secunda major. Sec. superflua.

§. 36. Tertien giebt es viere. Eine verminderte oder Tert. diminuta, besteht aus 2 großen halben Tönen.

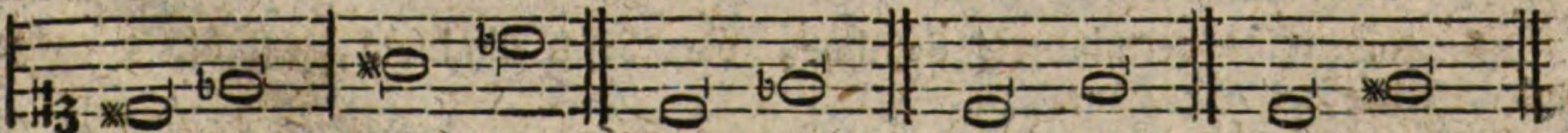
Eine kleine Tertie oder Tert. minor, besteht aus einem ganzen und halben Ton.

Eine große Tertie oder Tert. major, besteht aus 2 ganzen Tönen.

Eine übermäßige Tertie oder Tert. superflua, besteht aus 2 ganzen und 1 kleinen halben Ton.

Die große Tertie findet man bei allen Durscalen, die kleine Tertie bei allen Mollscalen.

Verminderte Tertie. Kleine Tertie. Große Tertie. Uebermäßige Tertie.



Tertia diminuta. Tertia minor. Tertia major. Tertia superflua.

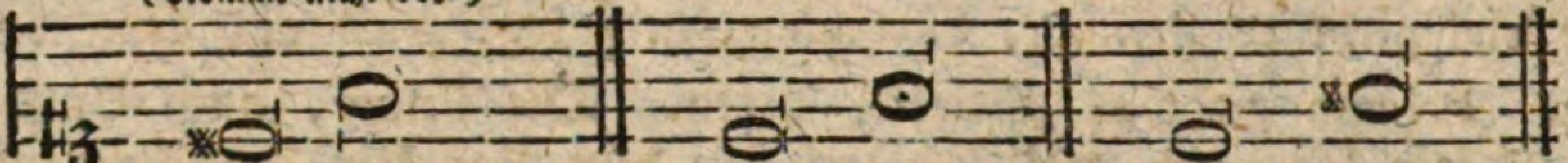
§. 37.

§. 37. Quarten giebt es dreie. Eine verminderte oder Quart. diminuta, besteht aus 1 ganzen und 2 großen halben.

Eine reine Quarte enthält in sich 2 ganze und einen großen halben Ton.

Eine übermäßige Quarte, Quart. superflua, enthält in sich 3 ganze Töne.

Verminderte Quarte. (Kömmt nicht vor.) Kleine Quarte. Uebermäßige Quarte.



Quarta diminuta. Quarta major. Quarta superflua.

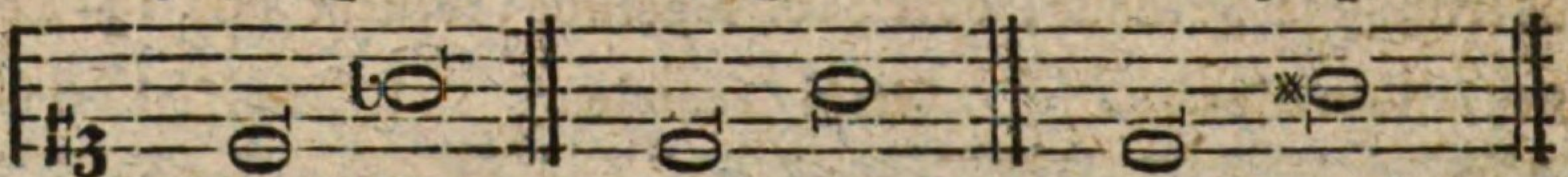
§. 38. Quinten giebt es auch dreie, nämlich:

Eine falsche Quinte, Quinta falsa, besteht aus 2 ganzen und 2 großen halben Tönen.

Eine reine Quinte, besteht aus 3 ganzen und einem großen halben Ton.

Eine übermäßige Quinte, Quint. superflua, enthält in sich 3 ganze, einen großen und kleinen halben Ton.

Falsche Quinte. Reine Quinte. Uebermäßige Quinte.



Quinta falsa. Quinta major. Quinta superflua.

§. 39. Sexten giebt es vier Arten, nämlich:

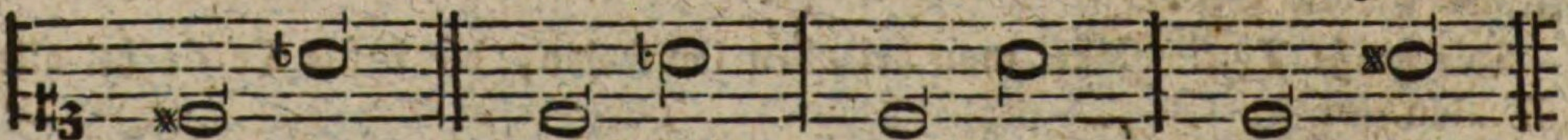
Eine verminderte Sexte, Sext. diminuta, enthält 2 ganze und 3 große halbe Töne.

Eine kleine Sexte, Sext. minor, enthält 3 ganze und zwei große halbe Töne.

Eine große Sexte, Sext. major, enthält 4 ganze und einem großen halben Ton.

Eine übermäßige Sexte, Sext. superflua, enthält 4 ganze und 2 halbe Töne.

Verminderte Sexte. Kleine Sexte. Große Sexte. Uebermäßige Sexte.



Sexta diminuta. Sexta minor. Sexta major. Sexta superflua.

§. 40. Eine verminderte Septime, oder Sept. diminuta, enthält 3 ganze und drei große halbe Töne.

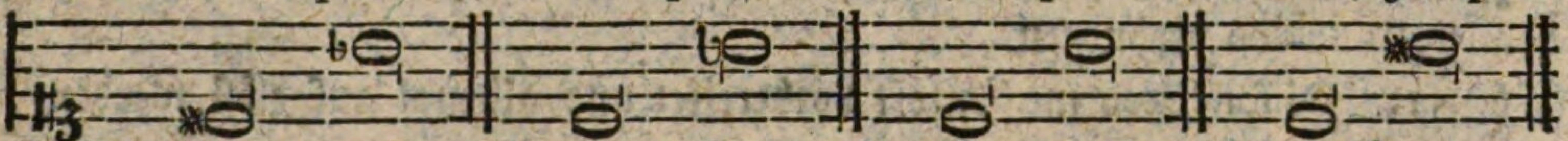
Eine kleine Septime, Sept. minor, enthält 4 ganze und 2 große halbe Töne.

Eine

Eine große Septime, Sept. major, enthält 5 ganze und einen großen halben Ton.

Eine übermäßige Septime, Sept. ſuperflua, (welche nicht vorkommt,) enthält 5 ganze, einen großen und kleinen halben Ton.

Verminderte Septime. Kleine Septime. Große Septime. Uebermäßige Septime.



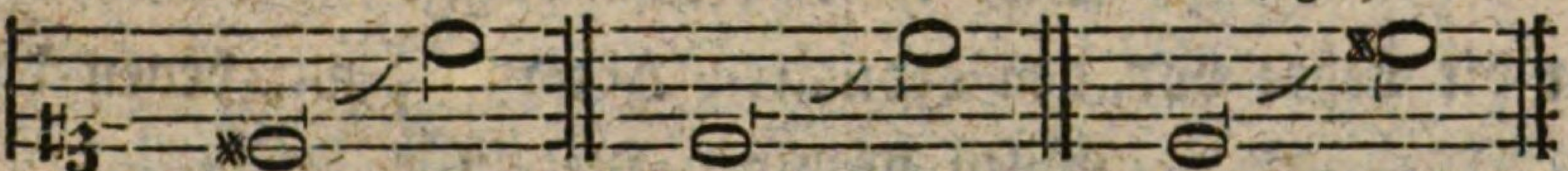
Septima diminuta. Septima minor. Septima major. Septima ſuperflua.

§. 43. Eine verminderte Octave, Octava diminuta, enthält 4 ganze und 2 große halbe Töne.

Eine reine Octave, Octava major, enthält 5 ganze und 2 große halbe Töne.

Eine übermäßige Octave, Oct. ſuperflua, enthält 5 ganze, 2 große und 1 kleinen halben Ton.

Verminderte Octave. Reine Octave. Uebermäßige Octave.



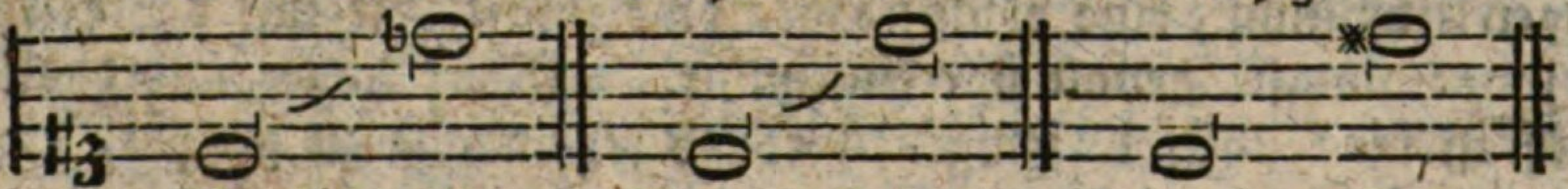
Octava diminuta. Octava major. Octava ſuperflua.

§. 44. Eine kleine None, Nona minor, enthält 5 ganze, 2 große halbe und 1 kleinen halben Ton.

Eine große None, Nona major, enthält 6 ganze und 2 große halbe Töne.

Eine übermäßige None, Nona ſuperflua, enthält 6 ganze, 2 große und 1 kleinen halben Ton.

Kleine None. Große None. Uebermäßige None.



Nona minor. Nona major. Nona ſuperflua.

§. 45. Bei der Lehre von den Intervallen iſt noch zu merken: daß einige davon conſonirend, andre diſſonirend genannt werden.

§. 46. Conſonirende Intervalle ſind: die reine Octave, reine Quinte, reine Quarte, die kleine und große Tertie, die kleine und große Sexte.

§. 47. Diſſonirende Intervalle ſind: alle Secunden, die verminderte Tertie, die verminderte und übermäßige Quarte, die falſche und übermäßige Quinte, die verminderte und übermäßige Sexte; alle Septimen; die verminderte und übermäßige Octave, ſo wie auch alle Nonen.

§. 48. Die Consonanzen werden wieder eingetheilt, in vollkommene und unvollkommene.

§. 49. Vollkommene sind die reine Quinte und reine Octave, weil sie in der Dur-Scala sowol, als in der Moll-Scala unverändert bleiben.

§. 50. Unvollkommene Consonanzen sind die Sexte und Tertie, weil sie sich in den Moll-Scalen verändern.

§. 51. Dissonanzen müssen oft vorbereitet und allemal aufgelößt werden.

Nachdem dies Wenige als Vorkenntniß ist abgehandelt worden, so wird zu der Lehre von den Signaturen übergegangen, aber erst mit der Lehre von den Accorden angefangen.

Von den ersten Gründen des Generalbasses.

Die erste Abtheilung

enthält die Lehre von den ordinären Accorden, mit denen dabei zu wissen nöthigen Regeln.

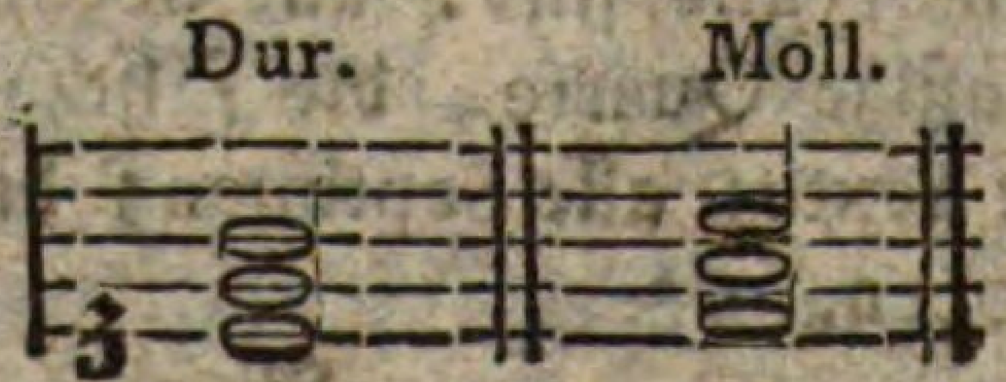
§. 1.

Vor allen Dingen muß man den Unterschied zwischen einer eingestrichenen und zweigestrichenen Octave wohl gemerkt haben, um schnell zu wissen, was eine Secunde, Tertie u. s. w. war.

§. 2. Der Generalbaß aber ist eine entlehnte Wissenschaft aus der Composition, oder diejenige Wissenschaft, vermöge welcher man nach gewissen Regeln zu einer einzigen Baßstimme eine völlige Harmonie findet, die mit der gesetzten Vocal- oder Instrumentalmusik genau übereinstimmt. Noch kürzer und deutlicher: Der Generalbaß ist die Kunst, diejenigen Accorde regelmäßig zu greifen, die über einer Baßstimme durch Zahlen angezeigt sind.

§. 3. Es wird nämlich zu jeder Note, wo keine Signatur steht, allemal mit der rechten Hand die Tertie, Quinte und Octave dazu gegriffen.

§. 4. Der harmonische Dreiklang besteht aus der Prime, Tertie und Quinte. Ist die Tertie groß, so heißt der Dreiklang hart, (oder dur), ist sie im Gegentheil klein, so heißt er der weiche (oder moll). Z. B.

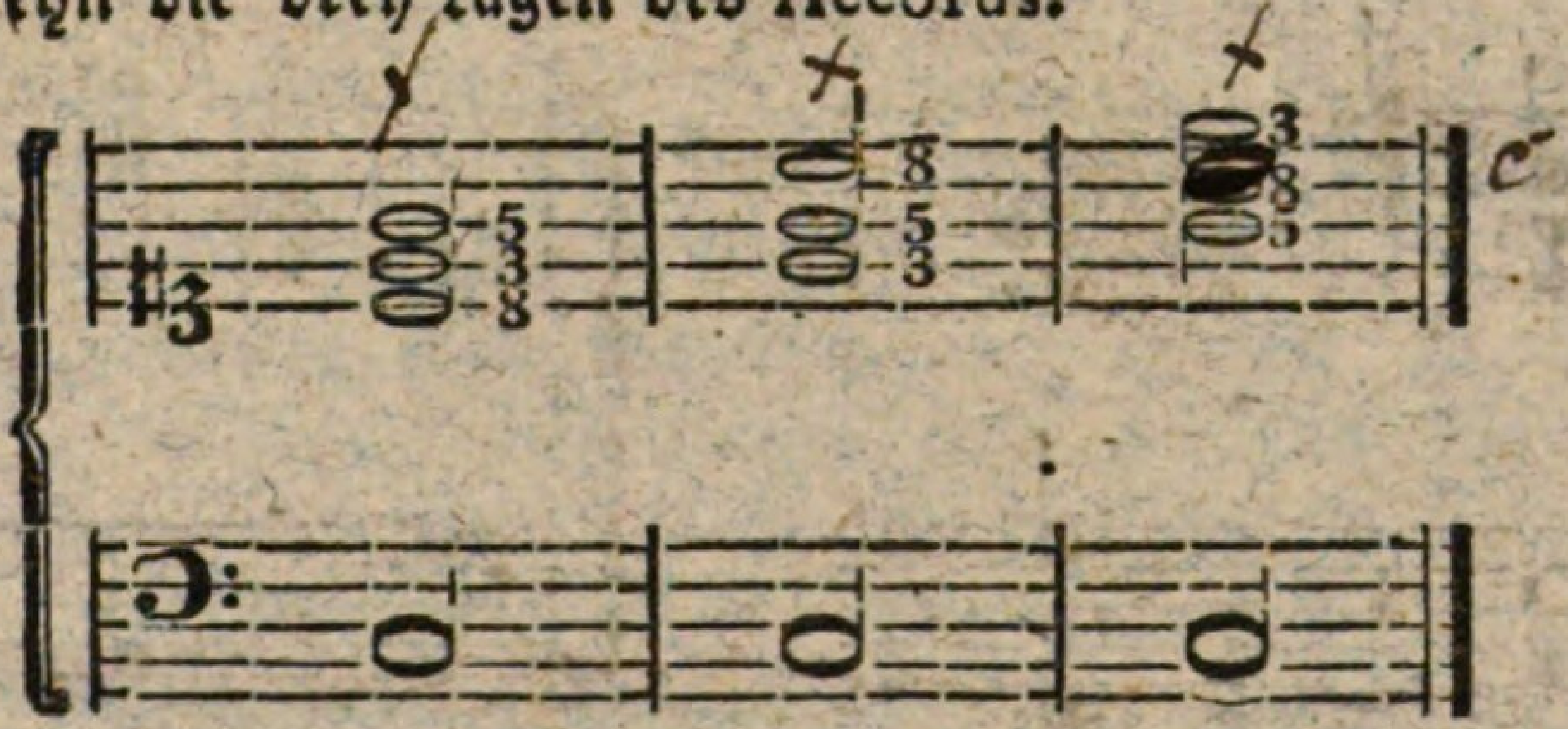


§. 5.

§. 5. Setzt man zu diesen drey Tönen noch die Octave, so hat man den eigentlichen Accord, den man Hauptaccord nennt. Es giebt demnach 12 Dur-Hauptaccorde und 12 Moll-Hauptaccorde. Diese Hauptaccorde muß man sich recht suchen zu eigen zu machen. Man kann solche bey den Dur- und Moll-Scalen zugleich mit üben, und sich besonders die Vorzeichnung wohl merken.

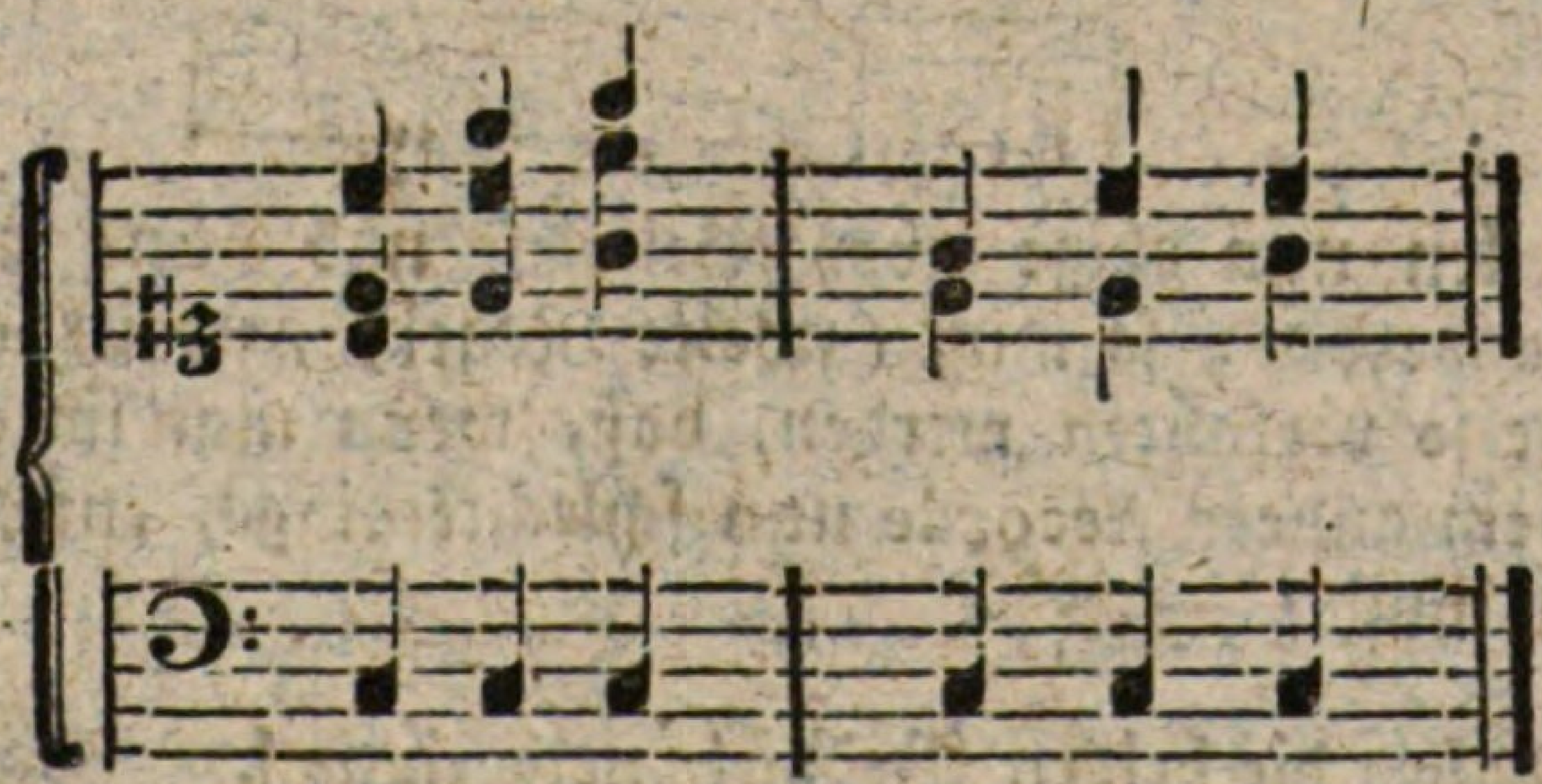
§. 6. Da nun zu jedem Accord drey Stimmen oder Intervalle gehören, nämlich die Tertie, Quinte und Octave, so ist natürlich, daß die Lage dieser Stimmen dreyerley seyn kann. Diese drey Veränderungen nennt man aber nicht die drey Hauptaccorde, wie manche zu lehren pflegen. Denn es giebt in der Musik überhaupt nur zwey Hauptaccorde, nämlich den Dreyklang und den Septimen-Accord, auf welche sich alle andere Accorde reduciren, oder zurückführen lassen.

§. 7. Hier stehn die drey Lagen des Accords.



In der ersten Lage liegt die Quinte oben, in der andern die Octave, und in der dritten die Tertie.

§. 8. Diese Stimmen werden, wie §. 3. lehrt, zu jeder Baßnote gegriffen, wo keine Signatur darüber steht. — Doch ist es beym Accompagnement und auch bey Choralen nicht immer nothwendig, diese drei Intervalle hören zu lassen. Man kann oft die Octave oder Quinte weglassen, oder eins von dem andern Intervall verdoppeln, z. B.



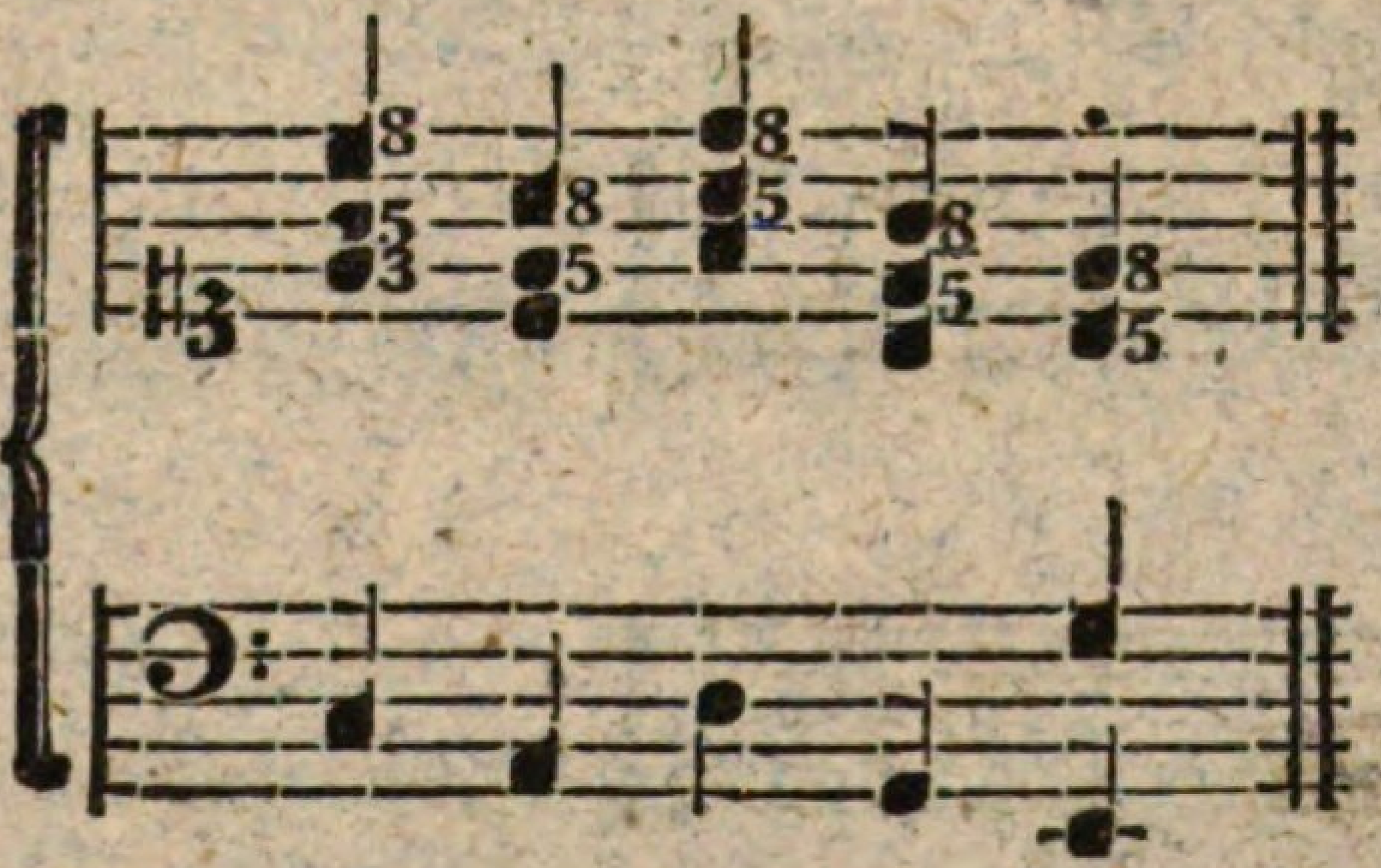
Hier sieht man eben gegebene Regeln beobachtet, daß bald Octave, Tertie oder

Quinte verdoppelt, bald eins von diesen Intervallen ganz weggelassen worden ist.

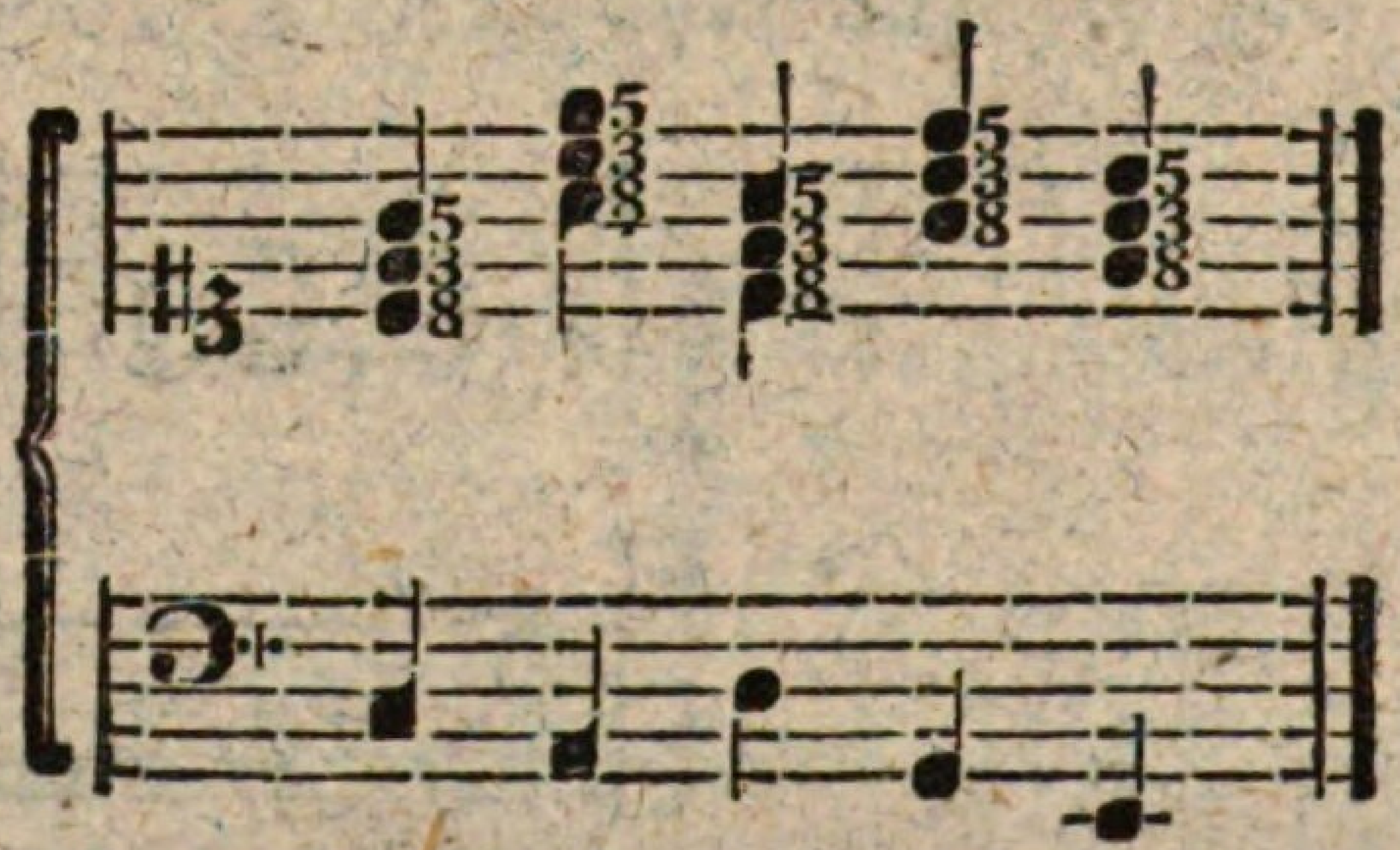
§. 9. Nachdem man sich nun hinlänglich geübt, die Hauptaccorde durch alle Töne auf dem Clavier gesucht und sich tüchtig darinnen gemacht hat; so sollen Beispiele folgen, worinnen der Dreyklang nach seinen drey lagen geübt wird. — Vorher muß man aber zwey Regeln vorzüglich merken.

§. 10. Erste Regel. „In der Musik überhaupt dürfen niemals zwey Stim„men mit einander in Octaven oder Quinten fortgehen.“ Man sehe dieses Beispiel, welches ganz falsch ist.

No. I.

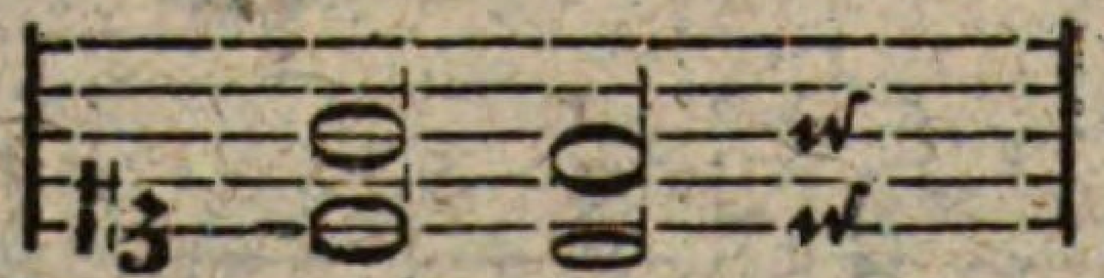


No. II.



In No. I. sind lauter Octaven oben, und Quinten in der Mittelstimme. In No. II. Quinten oben und Octaven unten. Nur aber recht gemerkt, daß man allemal von der Baßnote hinaufzählen muß, um eine richtige Berechnung zu machen.

§. 11. Noch ist zu merken: daß, wenn man herunter geht, auf eine reine Quinte auch eine falsche Quinte folgen lassen kann, aber nur im Heruntergehen. Z. B.

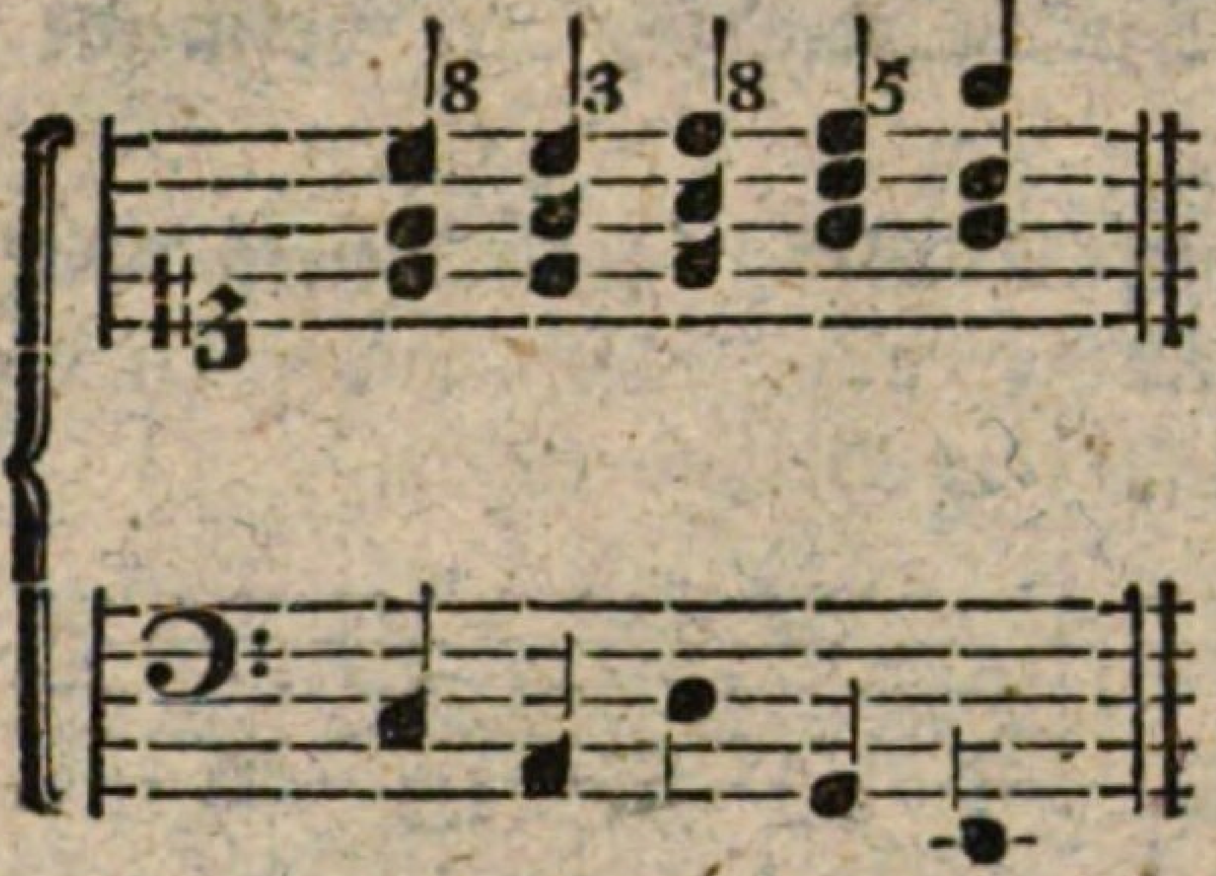


§. 12. Sollen nun obige zwey Beispiele und überhaupt alle Stück richtig gesetzt und gespielt werden; so muß (zweite Regel) „zweitens mit den drey lagen „der Hauptaccorde so verfahren werden, daß, wenn man im ersten Fall die Tertie „oben hatte, in dem andern Accorde nun schlechterdings, entweder eine Quinte oder „die Octave folgen muß.“ —

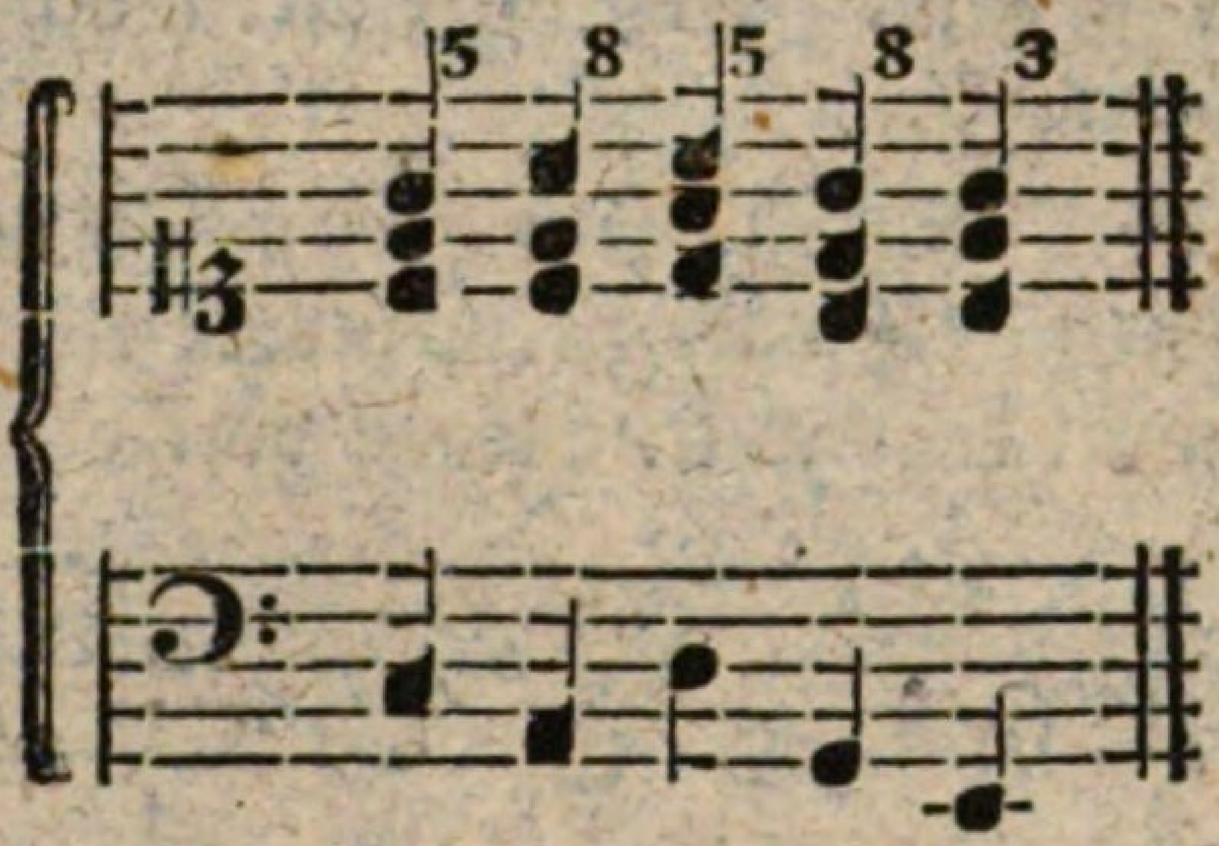
Man besehe daher die beiden Beispiele noch einmal.

No. I.

No. I.

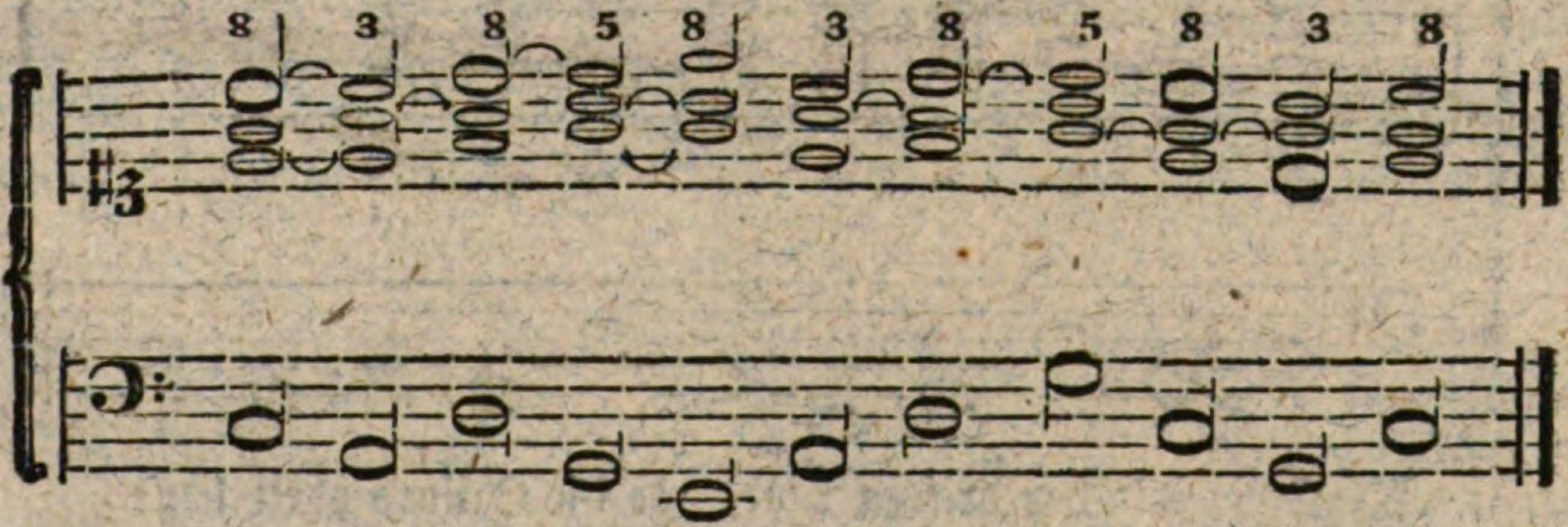


No. II.



§. 13. Die dritte Regel ist diese: „Wenn nicht ungeschickte Fortschreitungen „im Spielen entstehen sollen, so muß man niemals mit den Händen zu sehr sprin„gen, sondern so viel wie möglich mit sanfter Bewegung der Hände allezeit den „nächsten Accord nehmen.“ – Mithin sind auch obige Beispiele nach diesen Regeln richtig gesetzt. Die in §. 10. aber völlig unrichtig.

§. 14. Mit Beobachtung dieser drey gegebenen Regeln, übe man eben gegebenes Beispiel, bald in der Höhe, bald in der Tiefe. Man übe zuerst die erste Lage, wo die Octave oben liegt, wie an diesem Beispiel gezeigt ist.

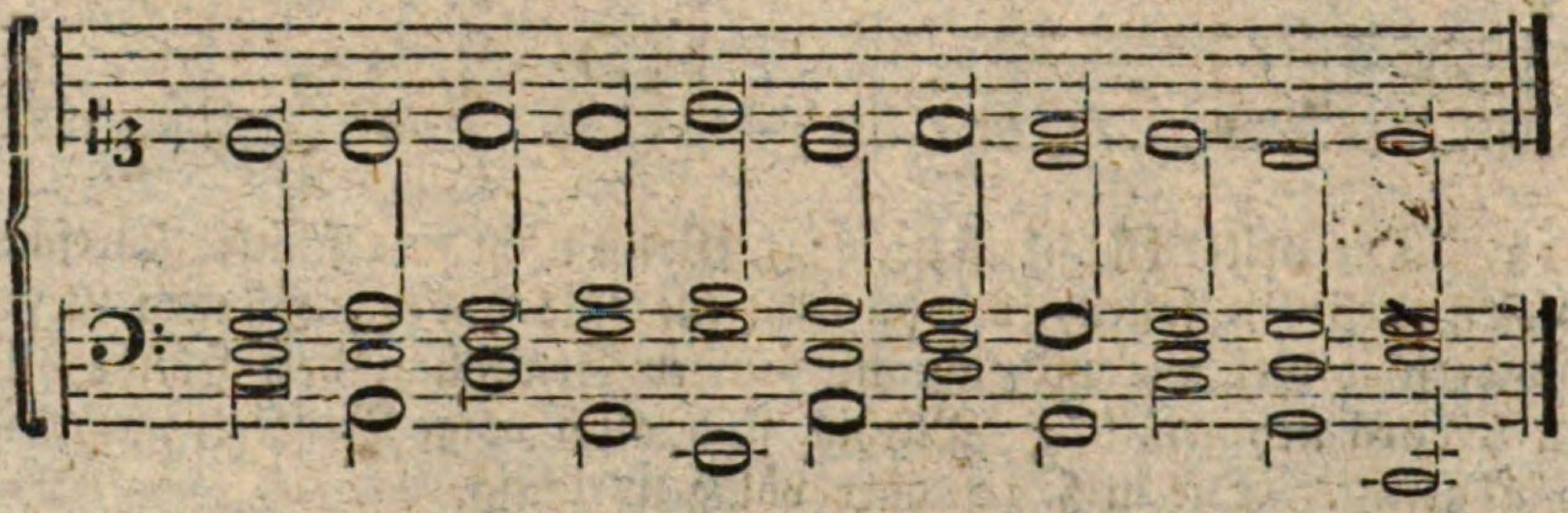


§. 15. Man sieht hieraus, daß alle drey Regeln befolgt und ausgeübt worden sind. Es wechseln bald Octaven mit Quinten, bald mit Tertien ab; so wie man auch keine Sprünge, sondern eine Bündigkeit wahrnimmt, die dem Ohre angenehm ist. Auch muß man mit darauf sehen, daß man immer eine oder zwey Stimmen vom ersten Accord kann liegen lassen, um sie dann mit zum folgenden nehmen zu können; desto angenehmer wird es, und desto besser trägt sichs vorzüglich auf der Orgel vor, weil die Stimmen, welche liegen bleiben, immerfort singen, und deswegen keine Abstufungen wahrgenommen werden.

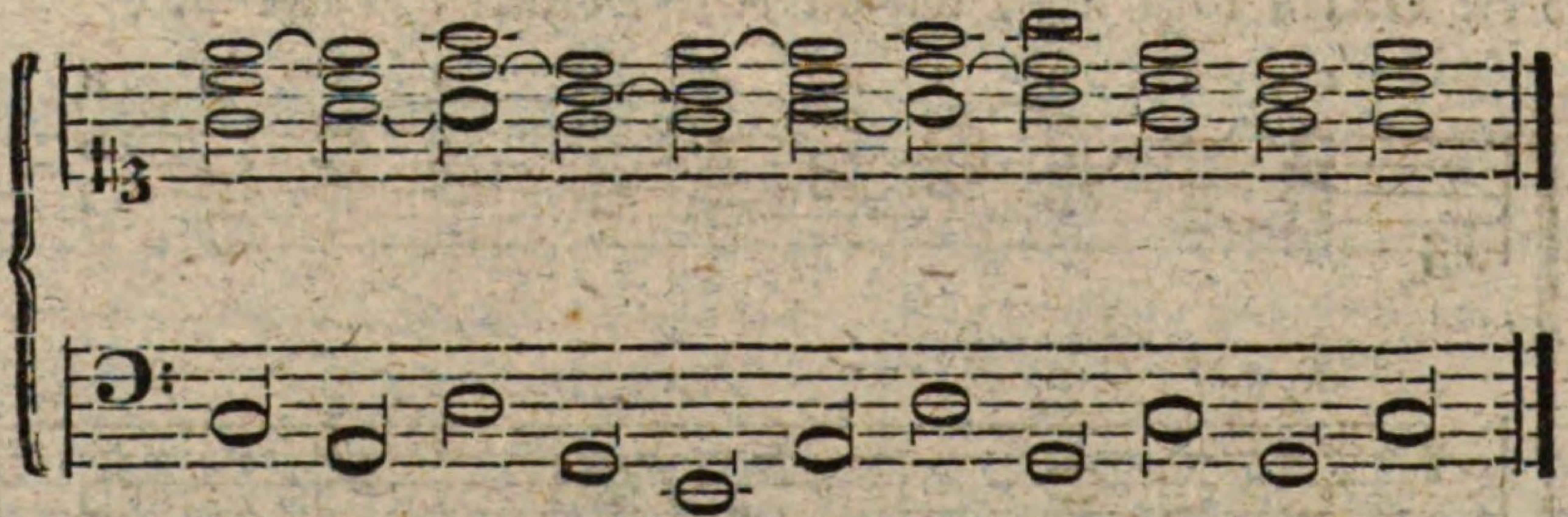
§ 16. Im vorigen Beispiel, im ersten Accord, habe ich c e g, nun folgt der A Accord darauf, da brauche ich nichts weiter zu verändern, als ich nehme a statt

g, und behalte c und e unter den Fingern, weil ich sie zu diesem Accord wieder gebrauche u. s. w. Auf diese Art mache ich keine Sprünge, und vermeide Quinten und Octaven.

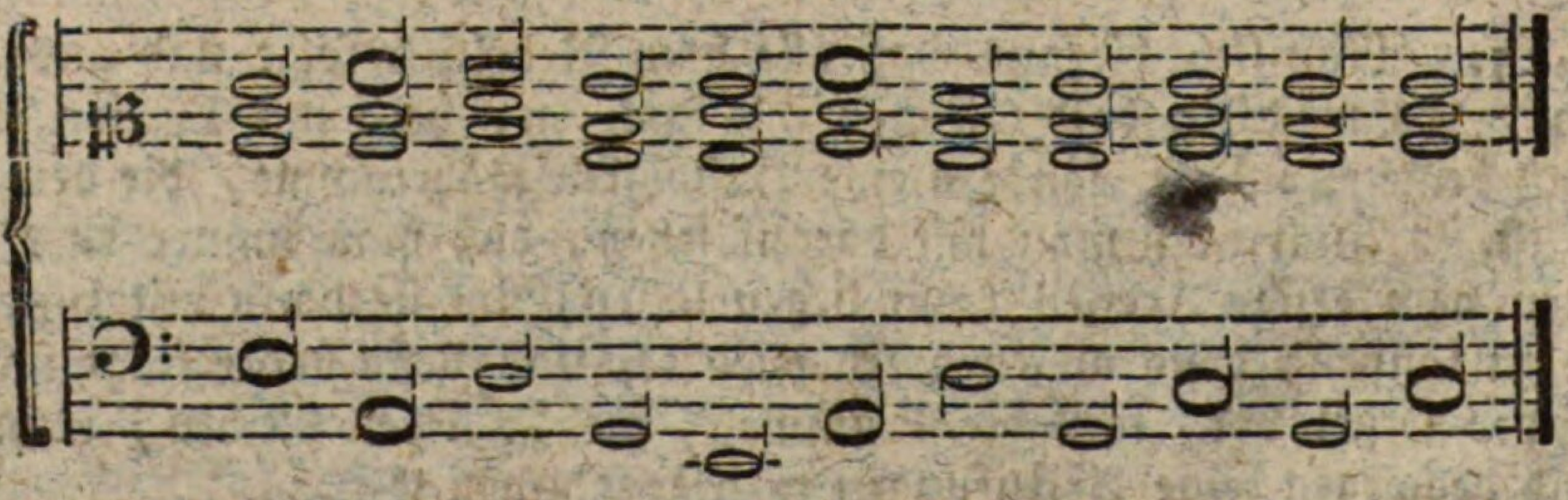
§. 17. Es ist nun einerley, ob man diese Accorde in der ersten oder zweiten Octave spielt. Doch, zu mehrerer Uebung ist hier angegeben, wie man die künftigen Exempel behandelt. Das vorige Beispiel, eine Octave tiefer.



§. 18. Dasselbe Beispiel, mit der zweiten lage des C-Accords, wo die Tertie oben liegt.



§. 19. Dasselbe mit der dritten lage, wo die Quinte oben liegt.



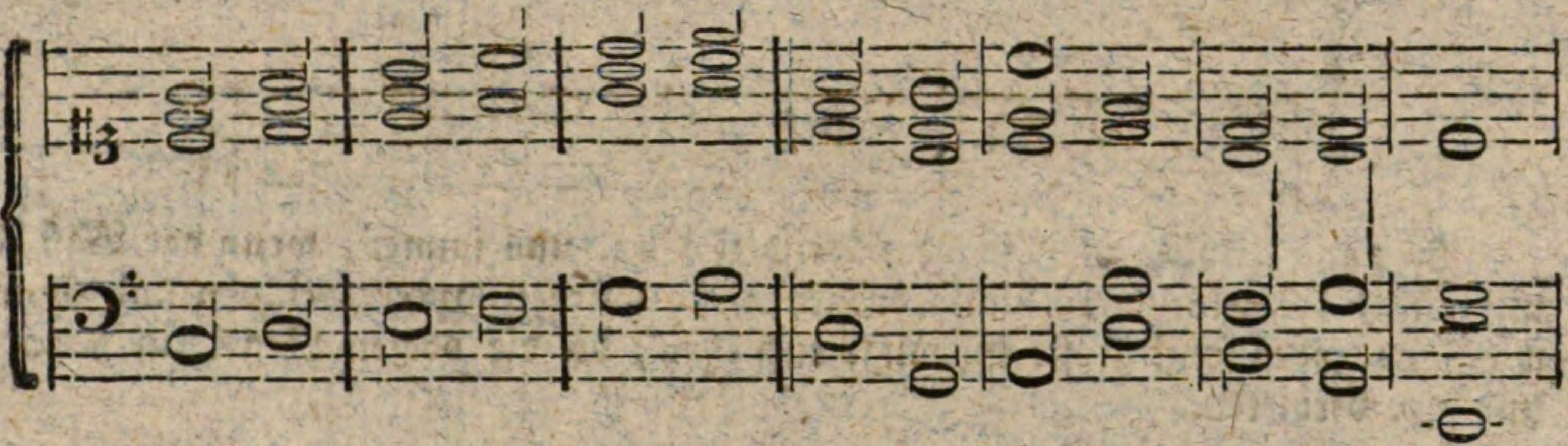
Dieses, wie alle nachfolgende Beyspiele, müssen bald in der Höhe, bald in der Tiefe geübt werden.

§ 20.

§. 20. Sind diese Accorde recht geübt worden, so folgt noch eine sehr nöthige Regel, welche hieher gehört und von Wichtigkeit ist.

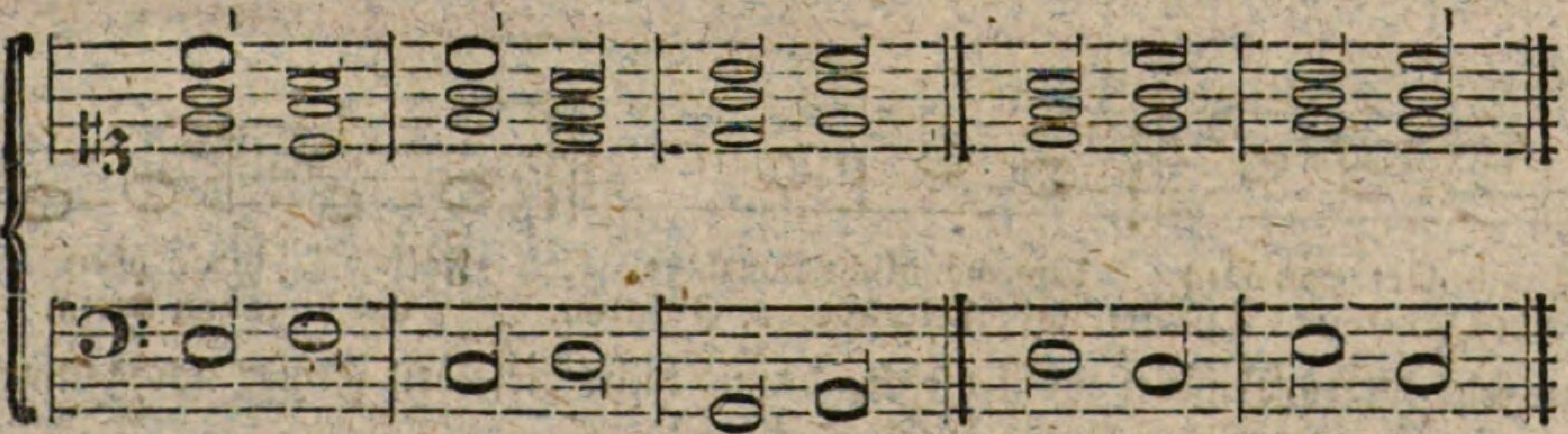
Es wird nämlich gefragt: was ist auf dem Clavier der Motus rectus und Motus contrarius?

§. 21. „Der Motus rectus ist die gleiche Bewegung auf dem Clavier, wo beide Hände zugleich, entweder hinauf oder herunter gehen," wie dieses Beispiel zeigt:

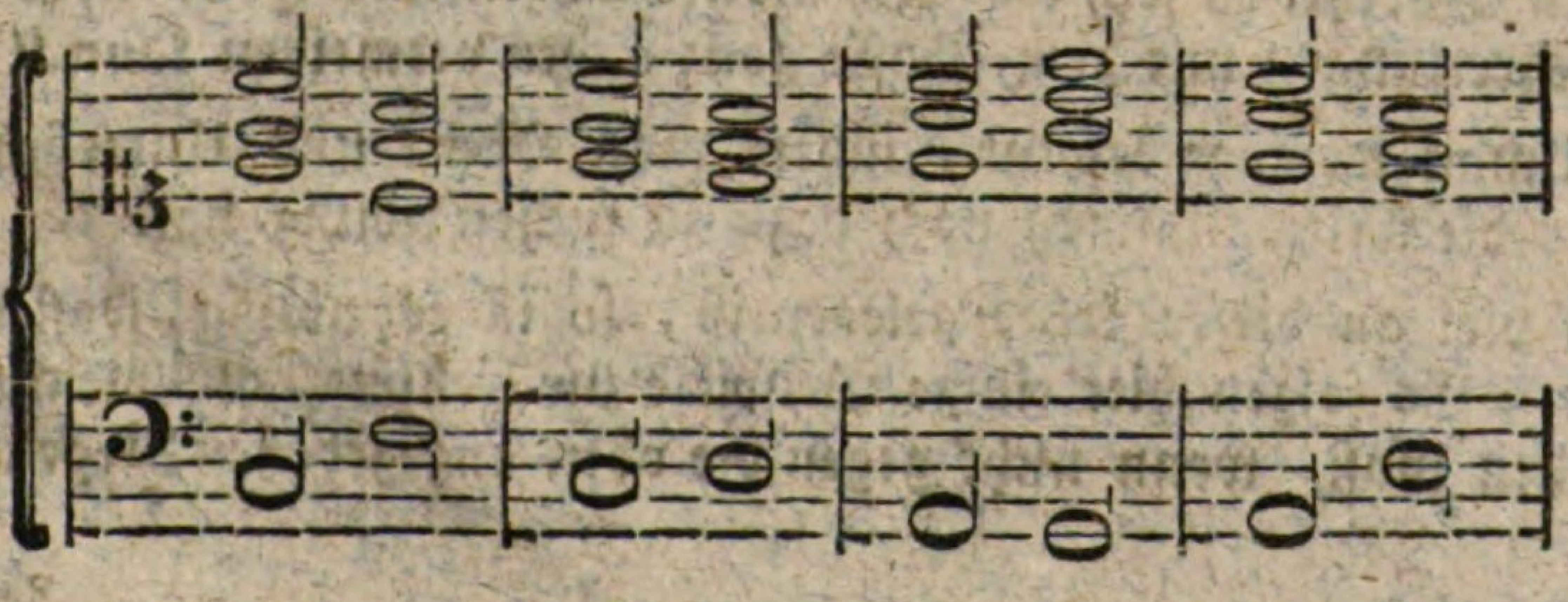


Man ersieht hieraus: daß, wenn der Baß steigt, der Discant auch steigt. Geht die linke Hand herunter, so schreitet die rechte Hand auch herunter.

§. 22. „Der Motus contrarius ist die Gegenbewegung, wo beyde Hände „entweder zusammen, oder von einander gehen," z. B.

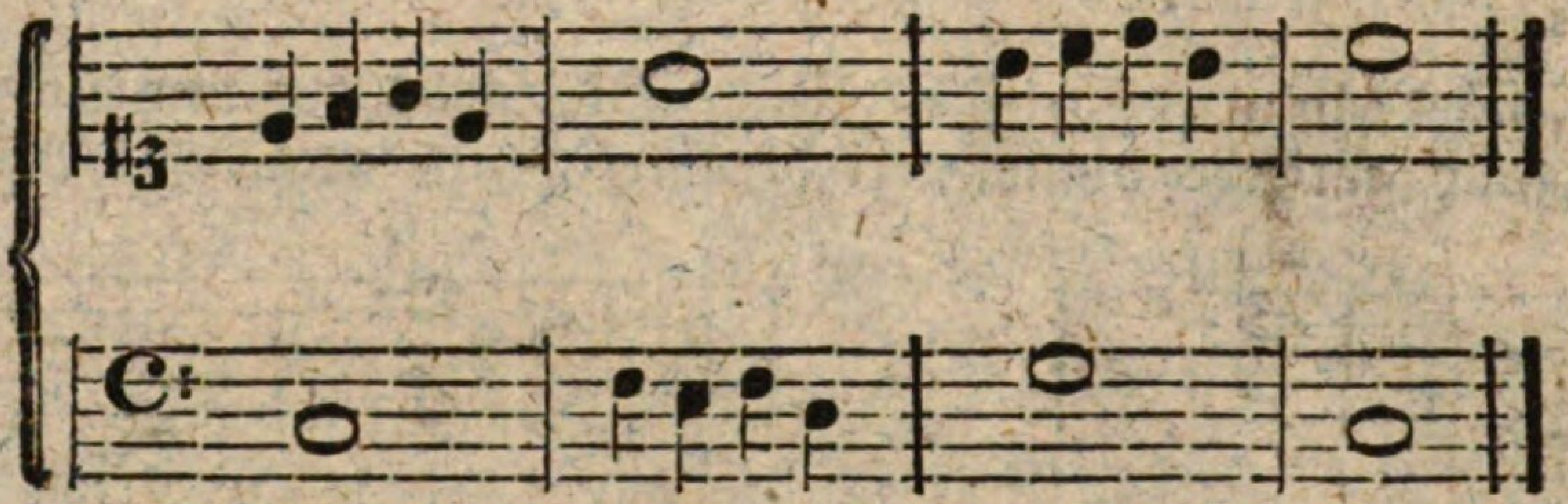


§. 23. Wenn nun zwey Baßnoten entweder einen Ton steigen, oder fallen, so muß man allemal den Motum contrarium gebrauchen.



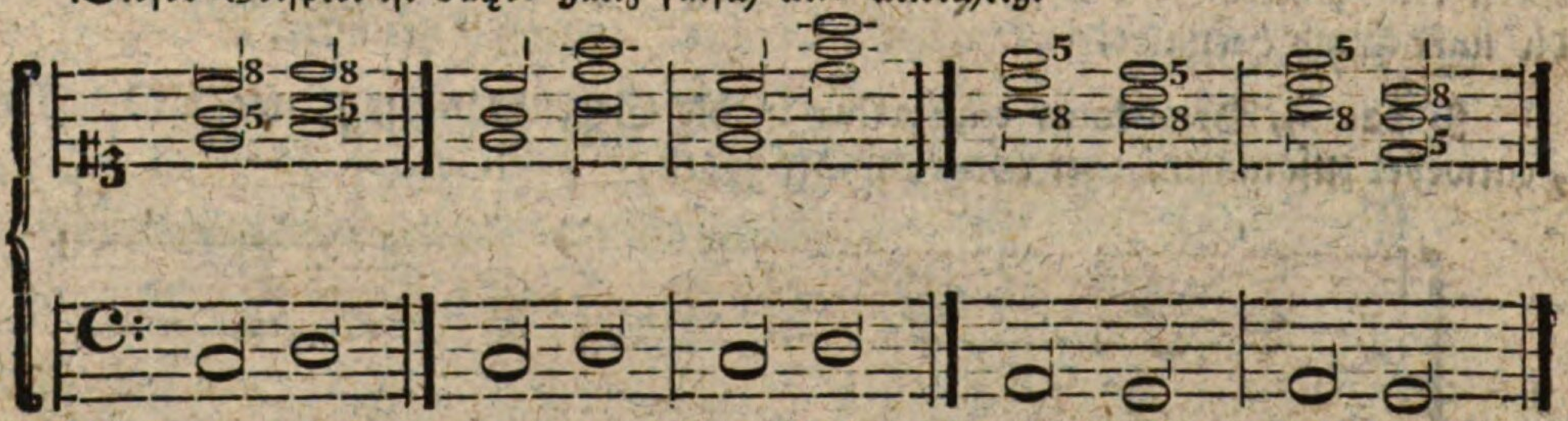
u. s. w., daß die Hände entweder zusammen, oder von einander gehen.

§. 24. Ausser dem Motum rectum und Motum contrarium, giebt es auch noch eine vermischte oder Seitenbewegung, (der Motus obliquus) wenn eine Stimme steigt oder fällt, und die andere auf ihrer Stelle bleibt. Z. B.



§. 25. Wollte man in dem Beispiel §. 23. und immer, wenn der Baß steigt und fällt, den Motum rectum gebrauchen, so würden lauter Octaven und Quinten wie §. 21. oder sonst große Sprünge entstehen, die die obigen Regeln in §. 10. 12. und 13. verbieten.

Dieses Beispiel ist daher ganz falsch und unrichtig.



Falsche Octaven oben u. falsche Quinten in d. Mitte. Ungewöhnliche Sprünge, falsche Octaven u. Quinten. Falsche Quinten oben und Octaven unten.

Man sehe dieses Beispiel wohl durch, damit nicht dieselben Fehler nachgemacht werden. Es klingt auf der Orgel äusserst schlecht.

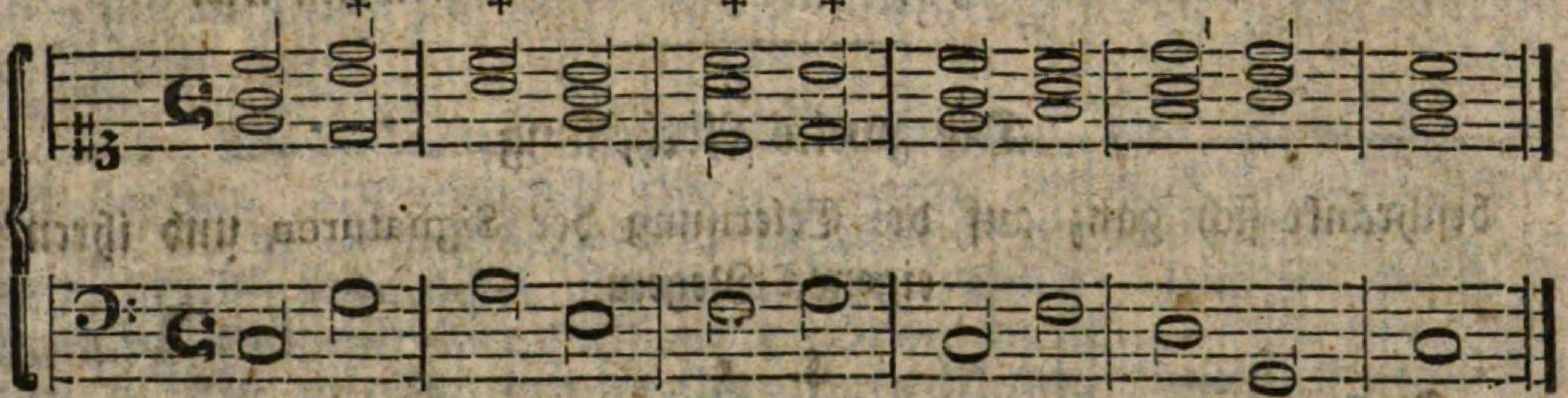
§. 26. Es ist wohl zu merken: „daß der Motus contrarius im Generalbaß „einer von den größten Vortheilen sey, wodurch man Octaven und Quinten, so wie alle verdächtige Fortschreitungen mit dem Basse ganz sicher vermeiden kann."

Bey Chorälen ist man weniger besorgt, indem man Ober- und Unterstimme schon vor sich, und nur die Mittelstimmen noch dazu zu suchen nöthig hat.

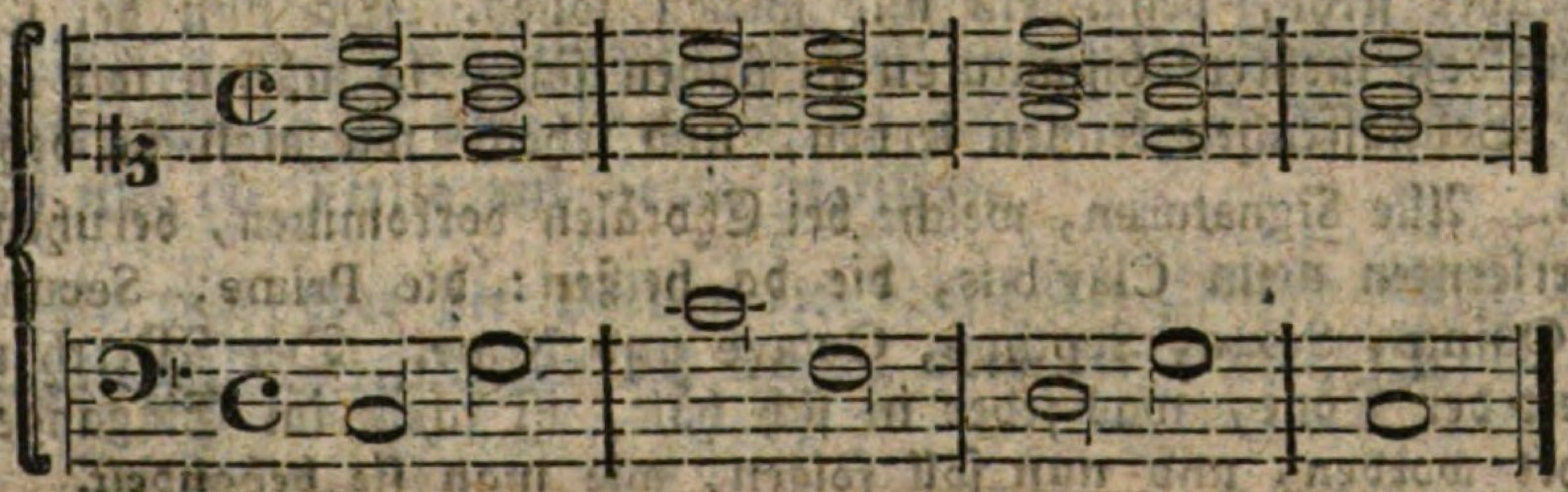
§. 27. Da also viel an dieser Lehre gelegen ist, so ist es nöthig, daß man sich auch darinnen übt. Es folgen hier einige Beispiele zur Uebung, auf welche genau Acht gegeben werden muß, wenn nicht gegen die oben angegebenen Regeln gefehlt werden soll.

§. 28.

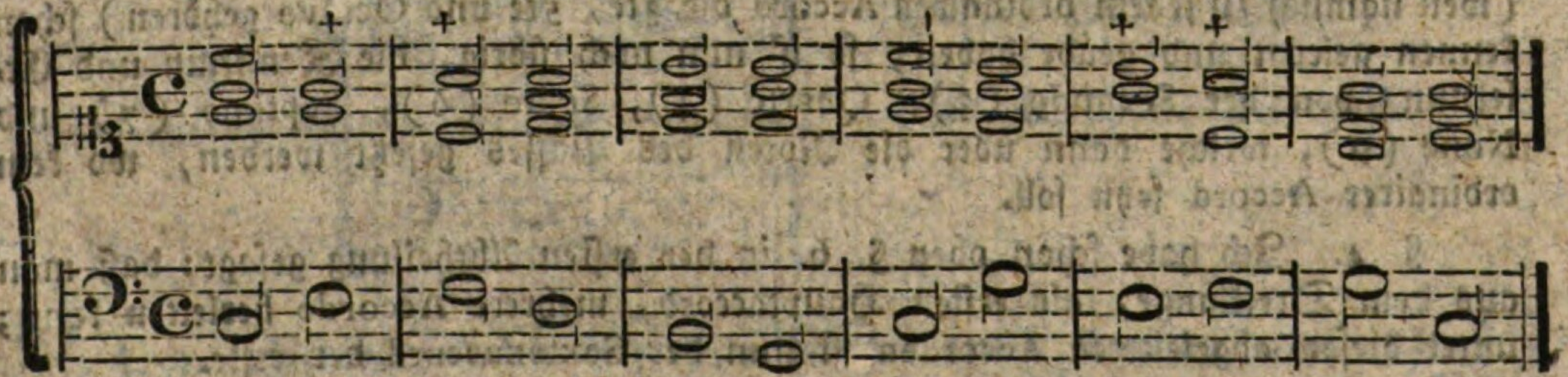
§. 28. In diesen Beispielen sieht man den Motum Contrarium stets angewandt.



§. 29. Ein anderes Beispiel:



§. 30. Noch ein anderes:



§. 31. Man wird aus diesen Beispielen ersehen, daß die angegebenen Regeln in selbigen sind ausgeübt worden.

§. 32. Ueber den Accorden, wo ein Kreuz steht, ist das angewandt, was in §. 8. ist gesagt worden.

§. 33. Will sich einer recht in diesen Accorden üben, so kann er die Beispiele nach den drei angegebenen Lagen des Dreiklanges üben, wo er bald die Tertie oben nimmt, und bald mit der Quinte anfängt, wie es in §. 18. und 19. gezeigt wurde.

§. 34. Um recht fest und geübt zu werden, suche man diese hierin angegebenen Beispiele aus allen Tönen spielen zu lernen, so wie man die Scalen von allen Tonarten fleißig üben muß, wenn man vorwärts kommen will.

Die zweite Abtheilung

beschränkt sich ganz auf die Erlernung der Signaturen und ihren eigenen Regeln.

§. 1.

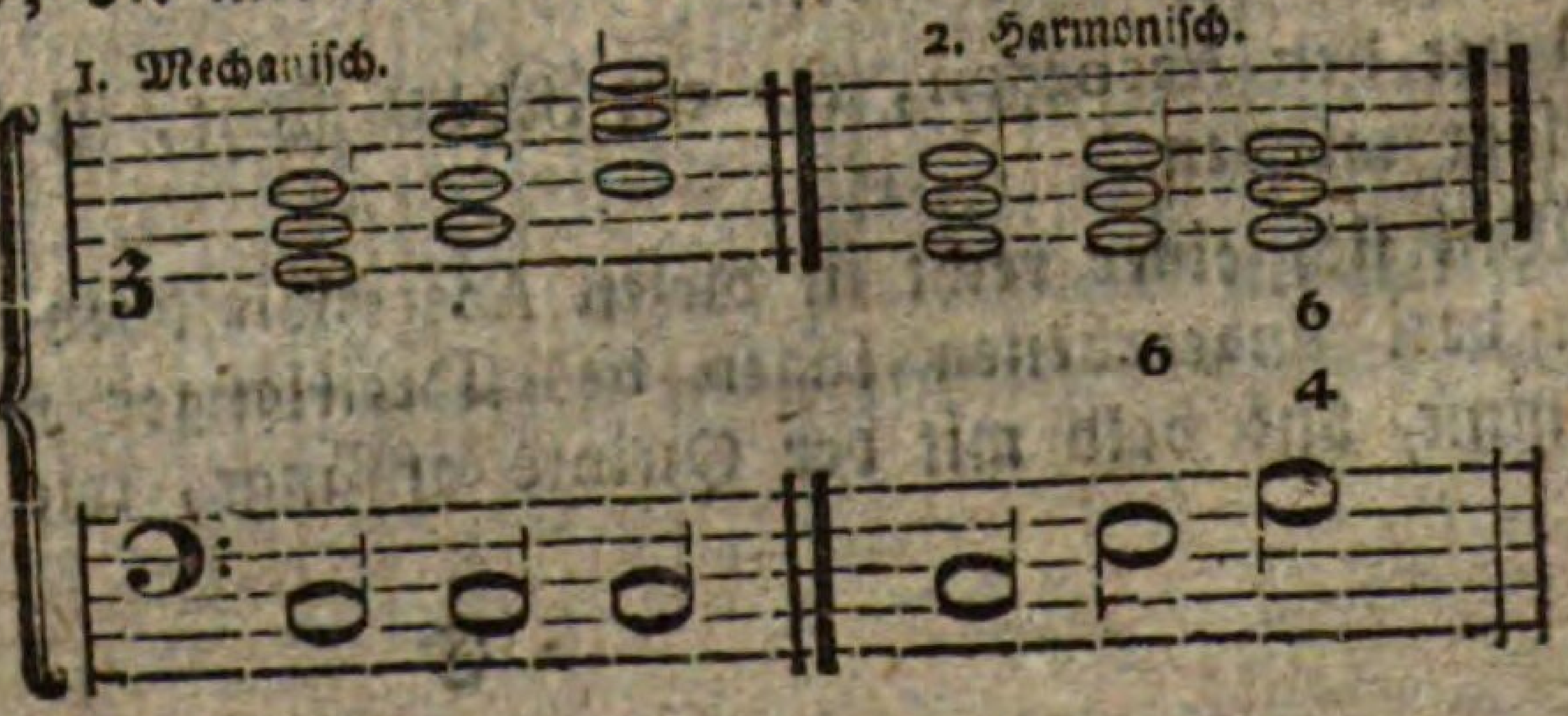
In der ersten Abtheilung haben wir gelernt, wie wir jede Note, wo keine Ziffer darüber steht, behandeln und spielen sollen. Da nun bei Chorälen und im Generalbaß mehrere Signaturen zu finden sind, so müssen wir nun ihre Namen und Beschaffenheit kennen lernen, und sehen, wie man sie behandelt.

§. 2. Alle Signaturen, welche bei Chorälen vorkommen, beruhen in den anfänglich erlernten neun Clavibus, die da heißen: die Prime, Secunde, Tertie, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave und None. Der Werth und die Beschaffenheit der Töne, was jeder in sich hält, ist schon im Eingange §. 33. bis 43. gelehret worden, und nun soll folgen, wie man sie behandelt.

§. 3. Da wir in den bisherigen Accorden die Tertie, Quinte und Octave, (weil nämlich zu jedem ordinairen Accord die 3te, 5te und Octave gehören) schon kennen gelernt und geübt haben; so ist nun noch übrig, die Kenntniß und Erlernung von der Secunde (2), Quarte (4), Sexte (6), Septime (7) und None (9), welche dann über die Noten des Basses gesetzt werden, wo kein ordinairer Accord seyn soll.

§. 4. Ich habe schon oben §. 6. in der ersten Abtheilung gesagt: daß man aus dem Dreiklange, als ersten Hauptaccord, mehrere Accorde herleiten kann; unter diesen abgeleiteten Accorden ist nun der Sextenaccord der erste.

§. 5. Der Dreiklang leidet nämlich zweierlei Veränderungen, wovon die eine die mechanische, die andere aber die harmonische genannt werden kann. Z. B.



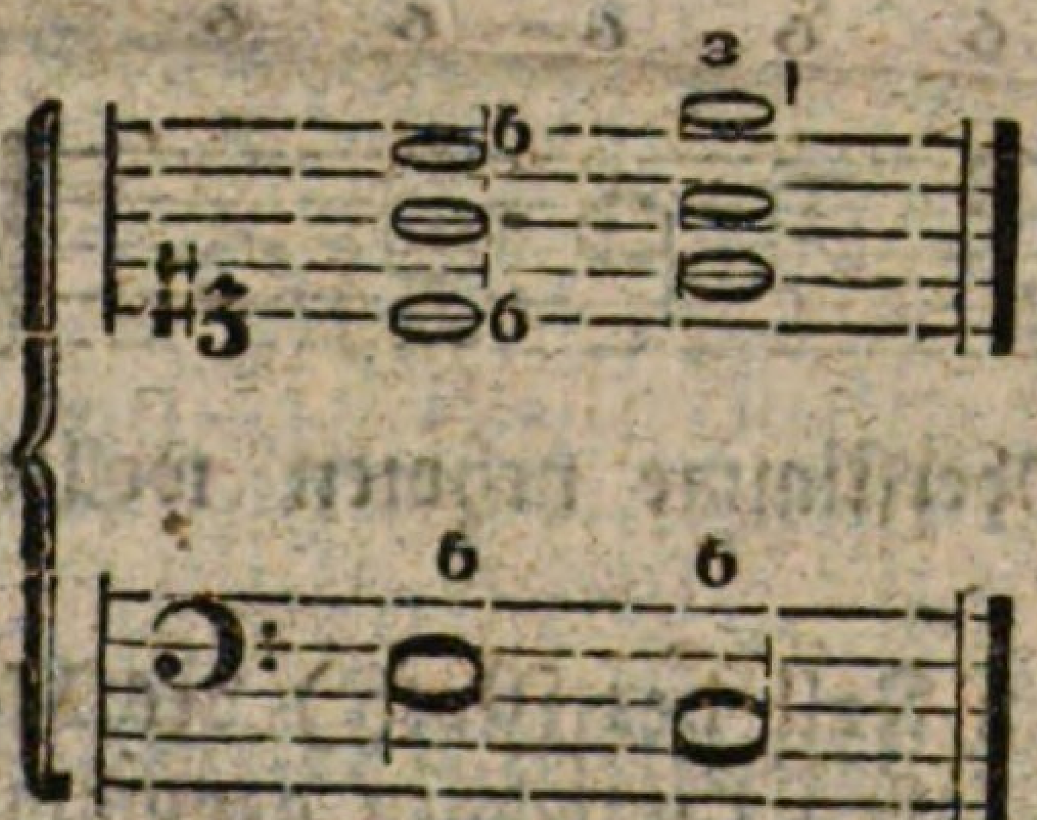
Im

Im zweiten Falle ändert sich also die ganze Harmonie, und es wird, wenn die Tertie des Dreiklanges zum Grundton gemacht wird, der Sextenaccord, und wenn die Quinte des Dreiklanges zum Grundton gemacht wird, der Sexquartaccord.

§. 6. Wo die Sexte (6) über einer Note steht, wird allemal die Tertie dazu gegriffen. Die Sexte sieht auch noch so aus, oder wird auf diese Art bezeichnet: 6, 6, 6a und dann ist es die große Sexte, oder Sexta major. — Dieß: 6b, die kleine Sexte, oder Sexta minor. Die 6te minor hat allemal zur Gesellschaft die Tertie minor (b3) und die Octave bei sich. — Die Sexta major aber, hat bald die große, bald die kleine Tertie bei sich, je nachdem es der Ton natürlich erfordert.

§. 7. Stehen die Sexten einzeln und nicht so häufig; so wird auch die Octave dazu gegriffen. Stehn sie aber häufig hinter einander, so fällt die Octave weg, und es wird nur die Tertie und Sexte gegriffen.

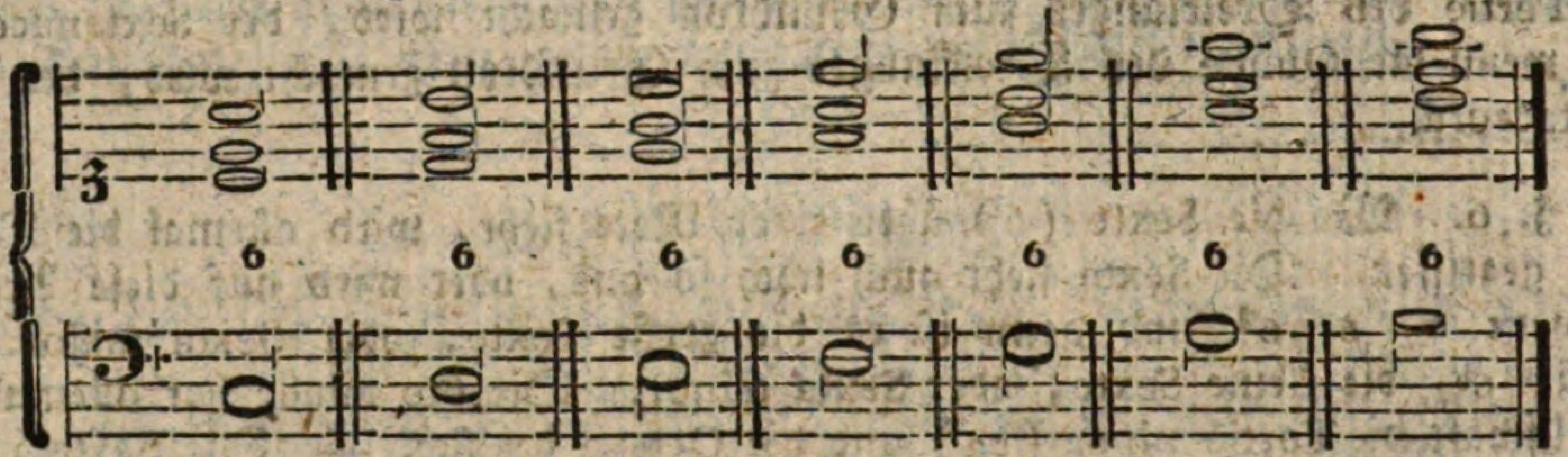
§ 8. Es wird aber der Sextenaccord mit der Octave wenig gebraucht, man verdoppelt lieber, entweder die Tertie oder die Sexte. Z. B.



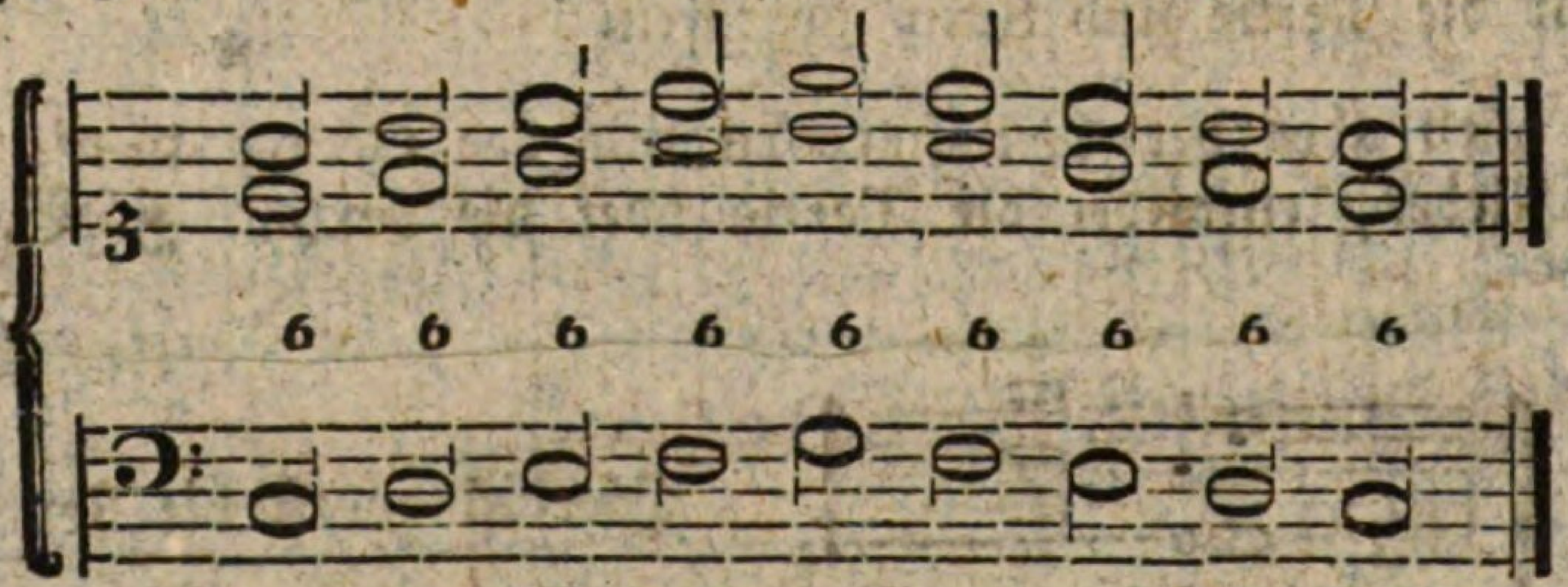
Hier ist zuerst die Sexte, dann die Tertie verdoppelt.

§. 9. Hierauf gründen sich denn die bekannten Regeln, „daß man sich, „wenn man den Sextenaccord finden will, nur den Grundton um eine Tertie „tiefer zu denken braucht, und dazu den Accord anschlägt, den man eine Terz „tiefer findet." Z. B. ich finde über der Baßnote E eine Sexte (6), so gehe ich nur eine Tertie tiefer und finde C, diesen C-Accord schlage ich nun zu E an, und die Harmonie ist richtig; denn E ist die Tertie vom Dreiklange C, und wenn ich diese zum Grundton mache nach §. 5., so entsteht der Sexten-Accord. Auch kann ich, wie in obigen Beispiel, die 3tie oder 6te verdoppeln und die Octave weglassen.

§. 10. Dieß sind die Sextenaccorde von den 7 Clavibus.



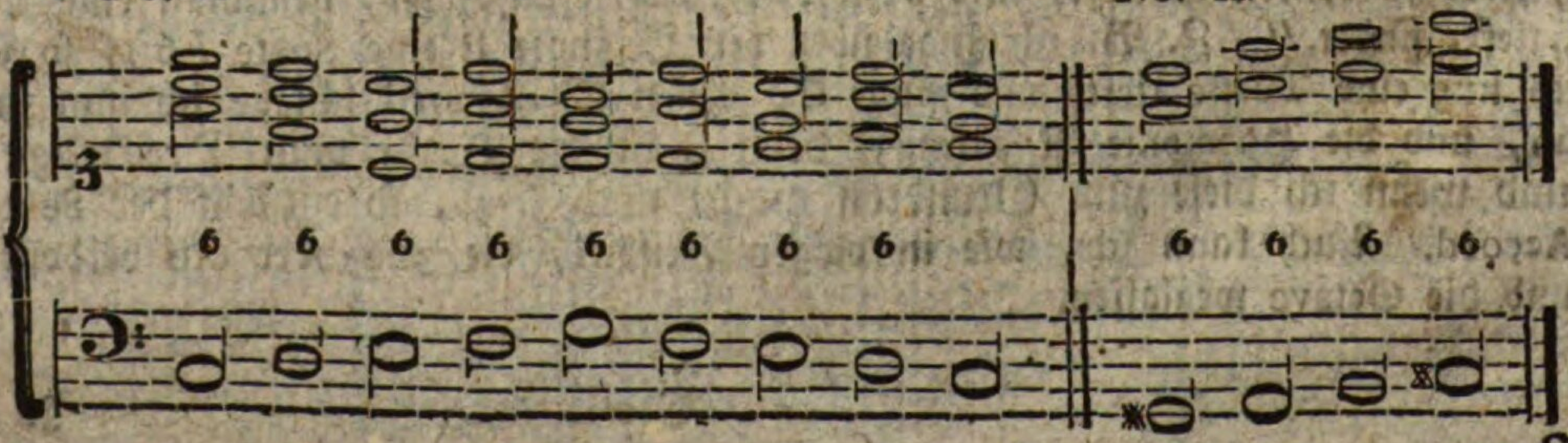
§. 11. Sollten aber viel Sexten nach einander steigen oder fallen; so gehet man, um Octaven und Quinten zu vermeiden, mit der Tertie und Sexte allein fort, und zwar so, daß die 6te allemal oben mit dem kleinen Finger gegriffen wird, sonst kommen nur Quinten zum Vorschein, wenn ich die Tertie oben nehme. Z. B.



Wenn ich also hier die Tertie zur Oberstimme nehmen wollte, so würden es nichts als Quinten.

§. 12. Man kann sich auch (im Fall der Noth) des Motus contrarii bedienen, wo denn die Octave nach Gefallen kann dazu genommen werden; oder man kann auch die 6te oder 3tie verdoppeln und die Octave weglassen, weil es denn keine fehlerhaften Fortschreitungen mehr verursacht, wie dies Beispiel zeigt:

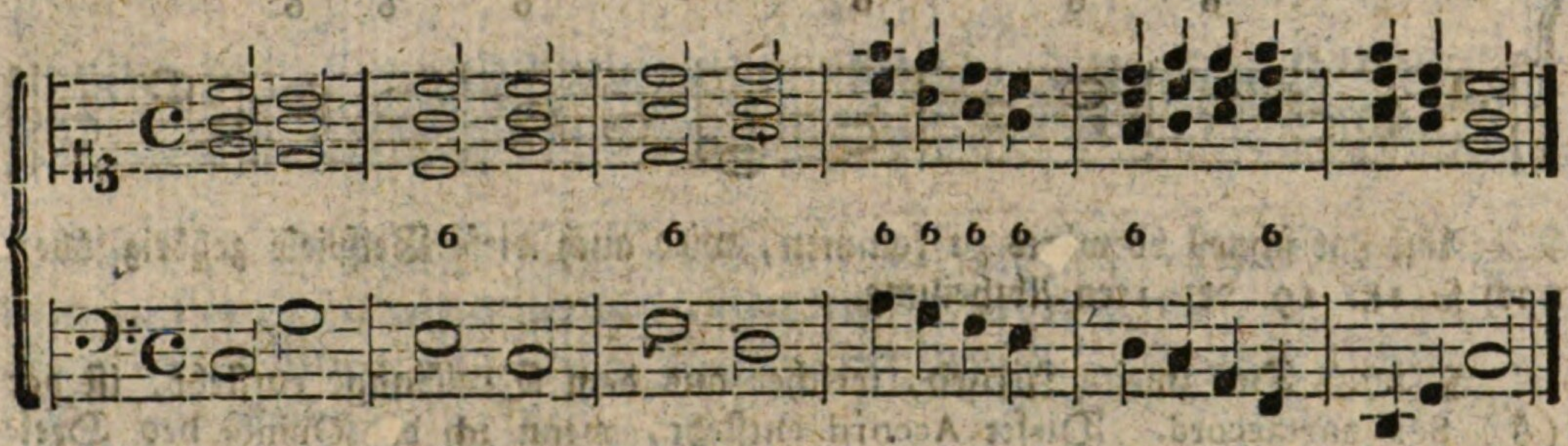
No. I. No. II.



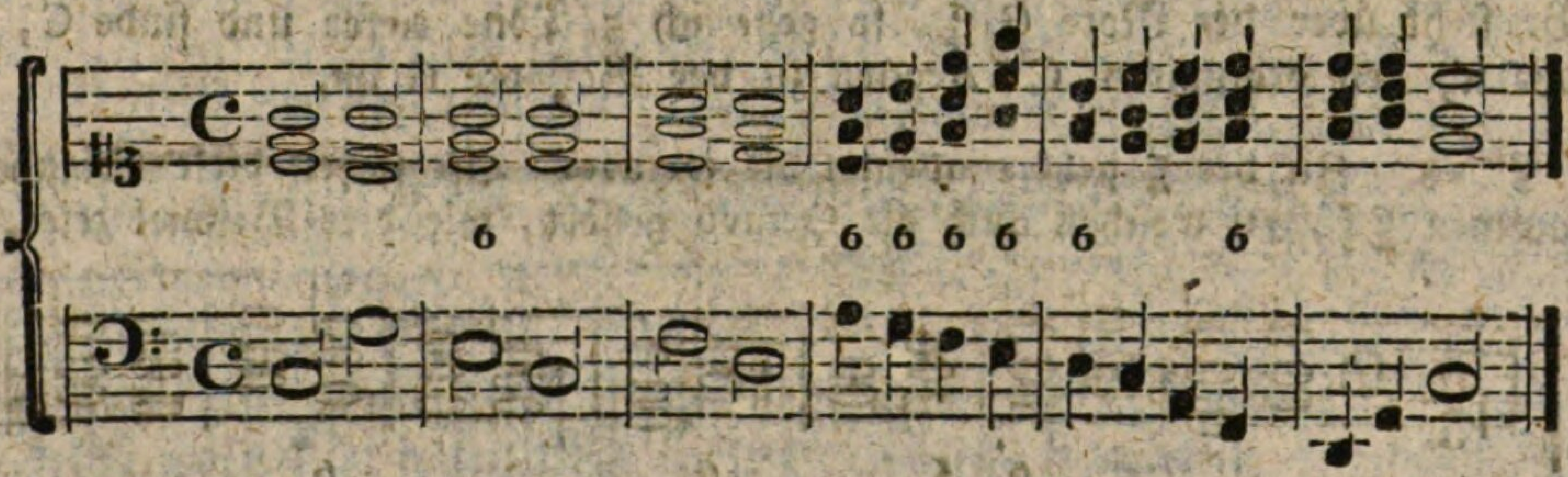
In

In N. I. sieht man den Motum contrarium angewandt und ausgeübt. In No. II. daß der Motus rectus angewandt ist.

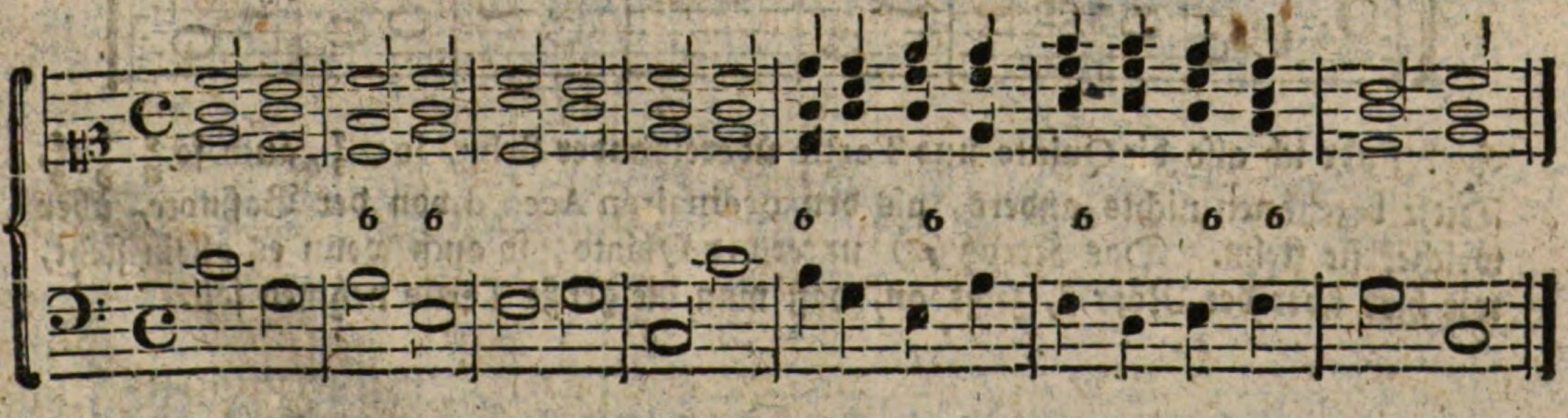
§. 13. Zu mehrerer Uebung folgen auch hier wieder Beispiele, worinn die angegebenen Regeln beobachtet sind.



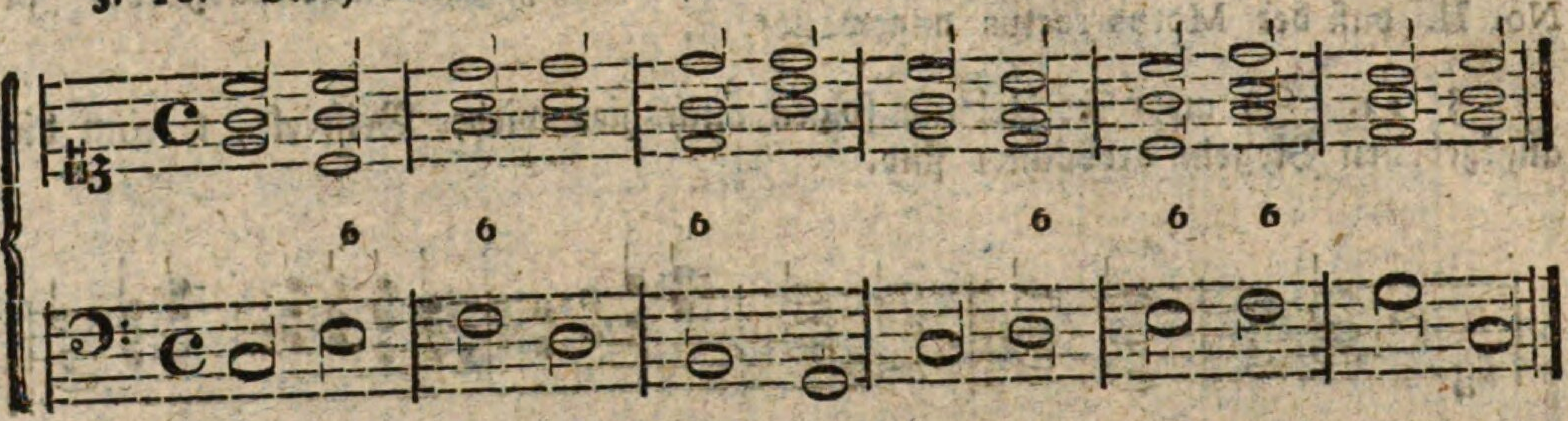
§. 14. In diesem Beispiele sieht man den Motum contrarium angewandt.



§. 15. Ein anderes Beispiel zur Uebung.



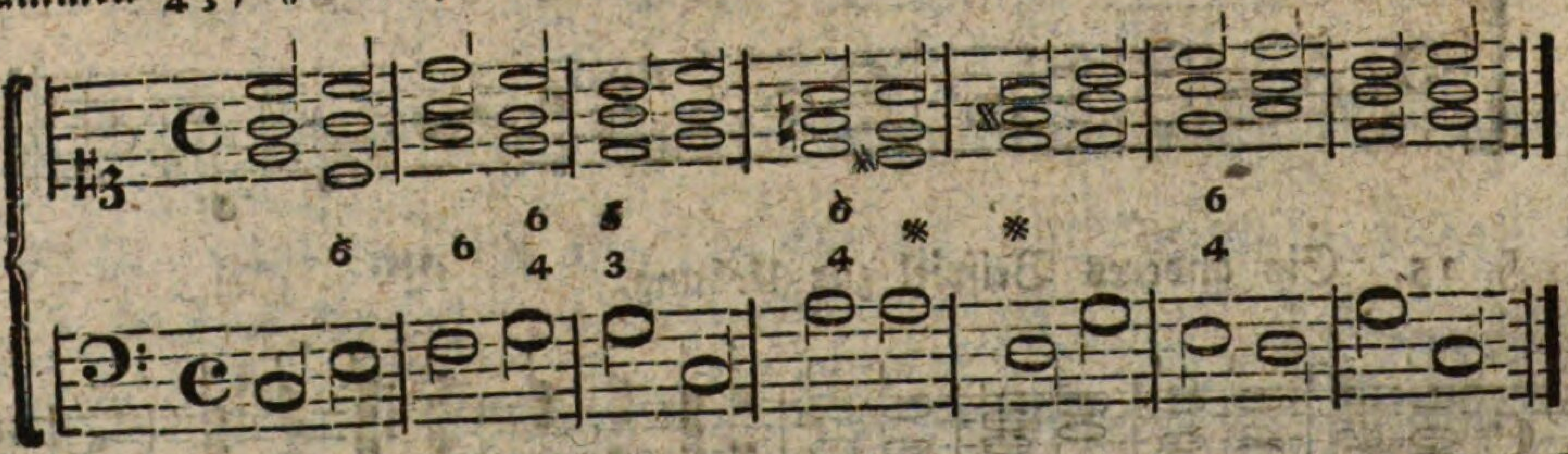
§. 16. Noch ein anderes Beispiel.



Wer Lust hat schnell vorwärts zu kommen, wird auch diese Beispiele gehörig üben nach §. 18. 19. der 1ten Abtheilung.

§. 17. Der zweite Accord, welcher aus dem Dreiklange entsteht, ist der ($^{6}_{4}$) Sexquartaccord. Dieser Accord entsteht, wenn ich die Quinte des Dreiklanges zum Grundton mache. Um diesen Accord zu finden, darf man also nur eine Quinte tiefer gehen, und den Accord, den man da findet, dazu anschlagen; z. B. steht über der Note G $^{6}_{4}$, so gehe ich 5 Töne tiefer und finde C, nun schlage ich den ordinairen C - Accord zu der Baßnote G an.

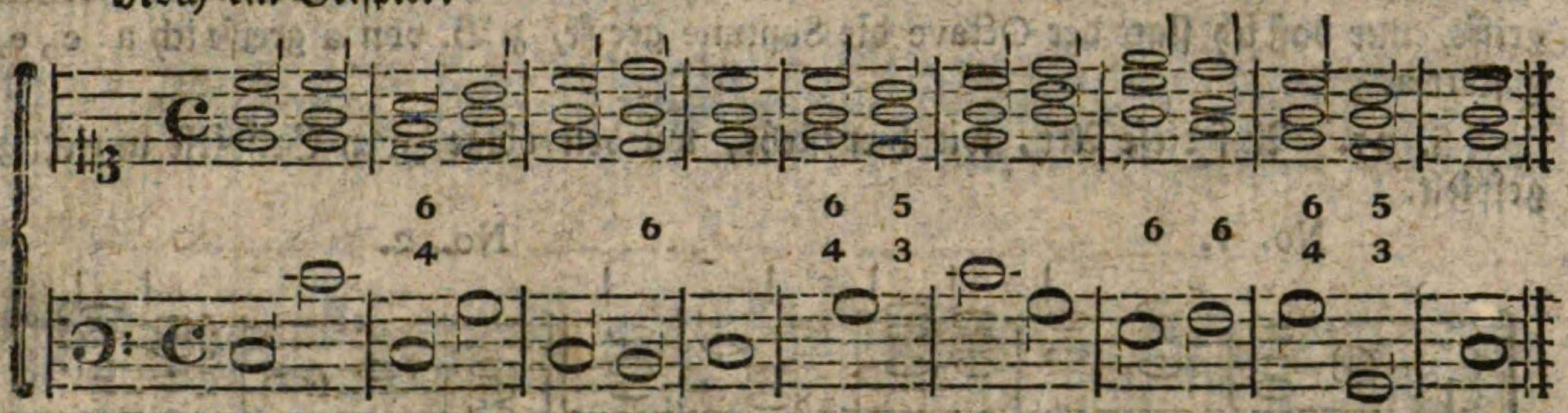
§. 18. Zu der $^{6}_{4}$ gehört allemal die Octave. Oft stehen diese Signaturen beisammen $^{6}_{4}\,^{5}_{3}$, zu welchen auch die Octave gehört, wie dies Beispiel zeigt.



Hier finde ich also die Quinte und Tertie übereinander stehn, so: $^{5}_{3}$, auch so $^{5}_{*}$ $^{5}_{♮}$ $^{5}_{♭}$. Diese bezeichnen nichts anders, als den ordinairen Accord von der Baßnote, über welcher sie stehn. Das Kreuz (*) unter der Quinte, so auch wenn es allein steht, wie hier über der Note d, zeigt an, daß man die große Tertie nehmen soll.

Noch

Noch ein Beispiel:



§. 20. Der zweite Haupt- oder Grundaccord ist, wie bereits oben §. 6. in der ersten Abtheilung angegeben wurde, der Septimenaccord.

§. 21. Wenn die Septime (7) über einer Note steht, so gehört noch dazu die Tertie und Quinte.

Die Septime kömmt noch unter diesen Gestalten vor:

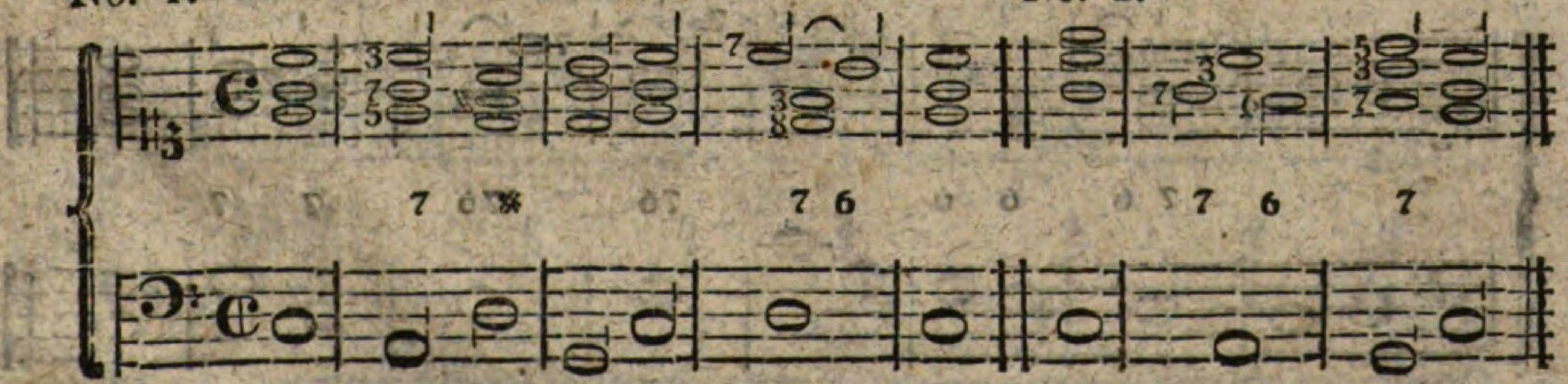
7 7 6 7 6 7 7 7 7 ♭7 7 7 7
5 3 3 5♭ * 4 4 4 4 5 6
3 8 8 8 5 2 2 2 2 4 4

§. 22. Die erste Regel, die man beim 7menaccord zu befolgen hat, ist diese: „Die 7me muß allemal in der Stimme liegen bleiben, in welcher sie im vorhergegangenen Accorde lag, es sey in der Ober- Mittel- oder Unterstimme, da muß sie „in folgendem Accord behalten werden."

§. 23. Die zweite Regel ist: „Die Septime muß auch allemal, wenn sie al„lein steht, einen Ton unterwärts aufgelößt werden, man nennt es resolviren."

§. 24. Bisweilen steht auch bey der 7me noch die Sexte also: „ 7 6. Steht die Sexte dabei, so wird entweder statt der Quinte die 8ve gegriffen, oder blos die Tertie und Septime, wo man denn auch die Tertie verdoppeln kann. Siehe dies Bsp.

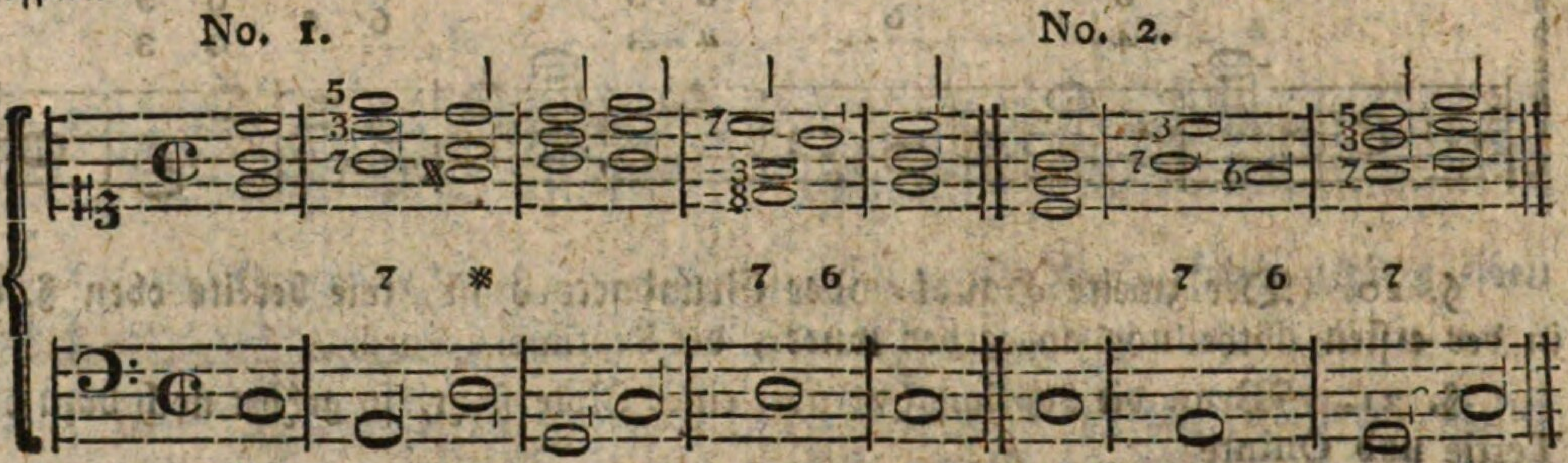
No. 1. No. 2.



Steht

Steht die Septime alleine, so ists eben so, als wenn ich einen ordinairen Accord griffe, nur daß ich statt der Octave die Septime greife, z. B. von a greife ich a, c, e, g statt a.

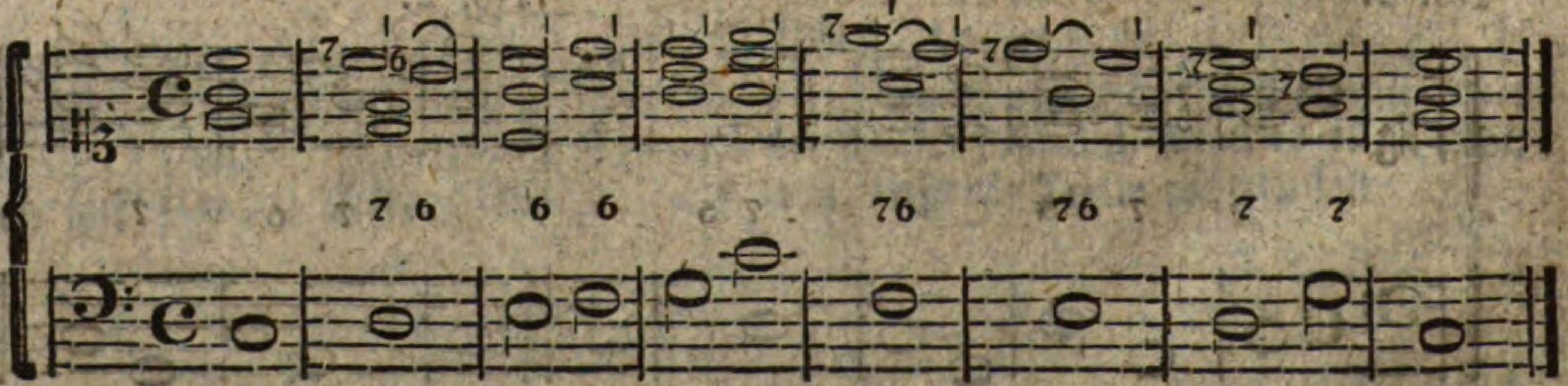
§. 25. Auf diese Art, wie hier steht, würden obige zwey Beispiele unrichtig gespielt.



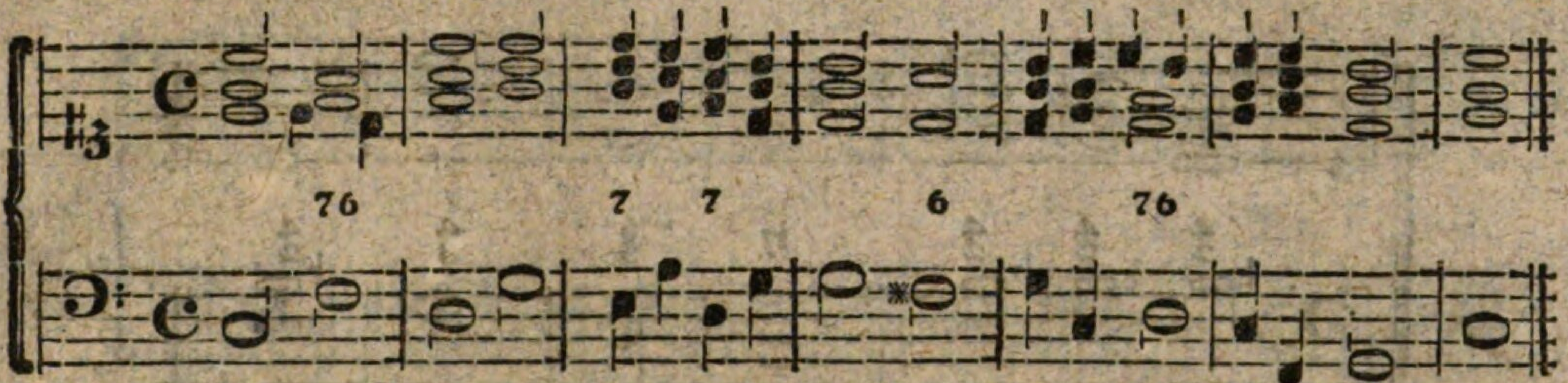
Hier in No. 1. ist zu A die Septime das G, dieses G aber hätte sollen in der Mittelstimme liegen bleiben, weil es im vorhergehenden C-Accord in der Mittelstimme lag. Zu der folgenden 7 6, ist zu D die Septime das C, dieses C ist aber in die Oberstimme gesetzt worden, und im vorstehenden C-Accord lag es in der Mittelstimme, es ist also beydes falsch.

In No. 2. ist die Septime zu A das G. Dieses hätte, wie im vorigen Accord, sollen in der Oberstimme bleiben, so aber ists in die Mittelstimme genommen, und daher falsch geworden. — Die Septime zu G ist F, welches richtig ist liegen geblieben, denn es liegt in der Unterstimme, und ist auch in derselben liegen geblieben. — Allein es ist gleichwol gegen eine andere Regel gefehlt worden, § 23. weil die Septime unter sich aufgelöst wird, und dies im folgenden Accord doch nicht geschehen ist: denn es löst sich aufwärts auf, indem es unter sich ins E steigen sollte, wie das vorhergegangene Beispiel in No. 2. zeigt.

§. 26. Zur Uebung einige Beispiele.



§. 27. Ein anderes Beispiel.



§. 28. Es ist wohl zu merken, daß aus diesem zweiten Haupt- oder Grund-Accorde, drei andere abgeleitet werden. Der Septimen-Accord besteht aus der Prime, Tertie, Quinte und Septime, aus diesen Tönen, wenn man sie versetzt, entsteht erstlich: der Sexquintaccord, zweitens: der Terzquartaccord, und drittens: der Secundquartaccord.

§. 29. Das Verfahren geschieht auf folgende Art. Nehme ich die Tertie von dem Septimenaccord als Grundton an, und setze den ersten Ton acht Töne höher, so habe ich den Sexquintaccord, der so aussieht: $\frac{6}{5}$, gefunden, z. B. es steht über C die Septime, so greife ich dazu die Tertie und Quinte, und es ist der ordinaire Septimenaccord. Nehme ich nun die Tertie e als Grundton und setze das C eine Octave höher, so habe ich den $\frac{6}{5}$accord, und dieser hat zur Gesellschaft stets die Terz.

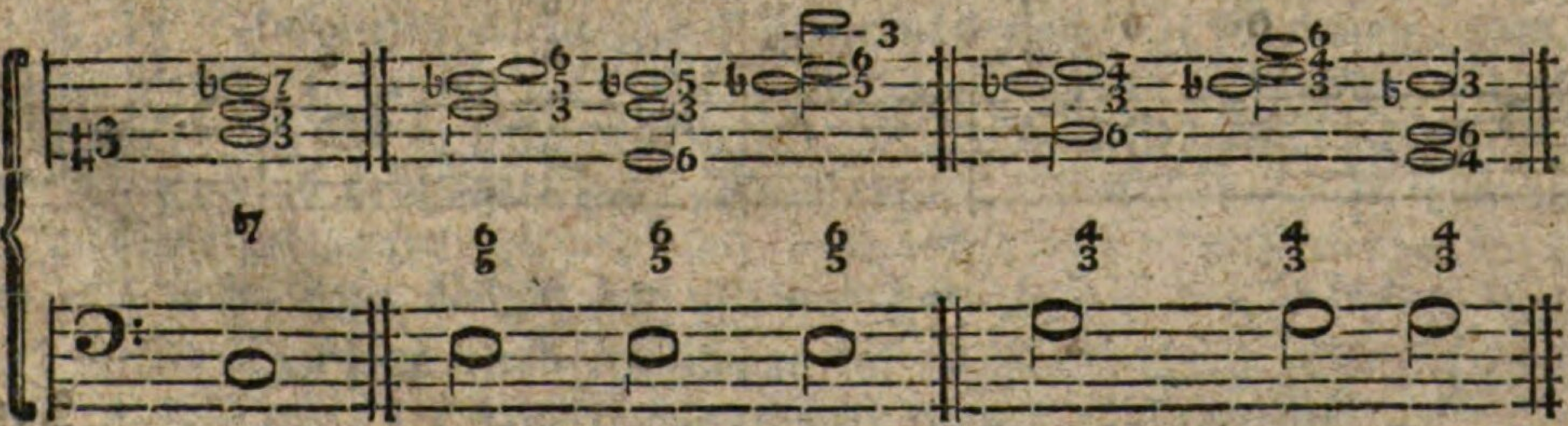
§. 30. Nimmt man von dem 7men-Accord die Quinte, welche vom C das G ist; so entsteht der Terzquartaccord ($\frac{4}{3}$), welcher stets zur Gesellschaft die Sexte hat.

§. 31. Nehme ich endlich die Septime, welche von C das B ist, selbst zum Grundton, so bekomme ich durch diese Versetzung den Secundquartaccord ($\frac{4}{2}$), welcher allemal die Sexte bei sich hat.

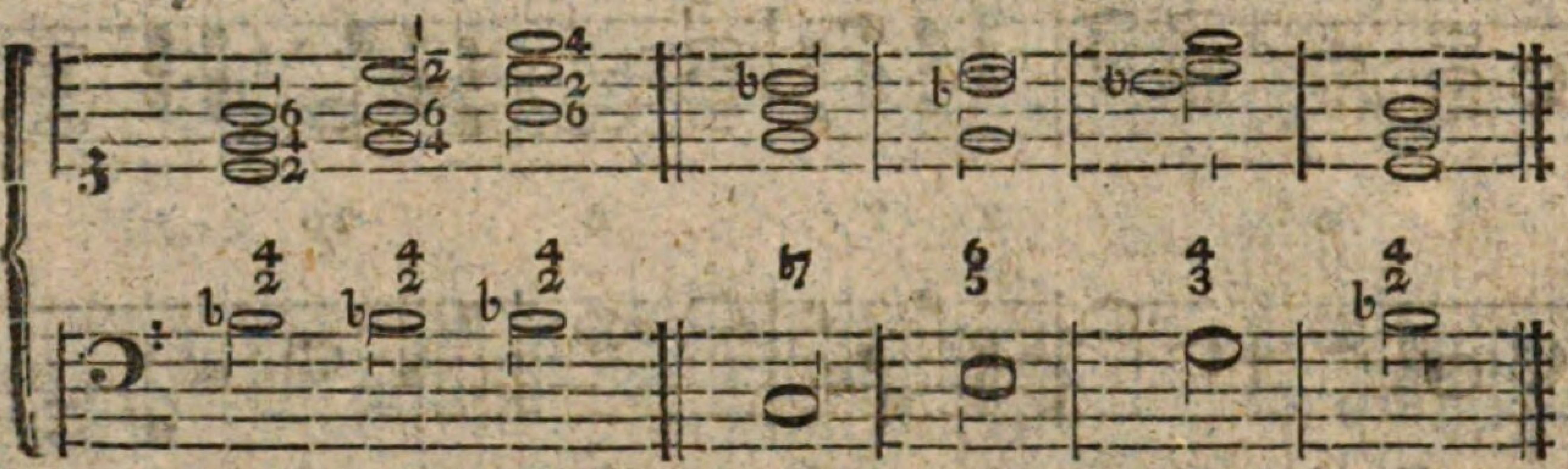
§. 32. Alle diese drei angegebenen Accorde lassen sich in drei verschiedene Lagen nehmen, wie dies gleich näher erklärt werden soll.

§. 33. Dies Beispiel zur Deutlichkeit.

No. 1. No. 2. No. 3.



No. 4. No. 5.



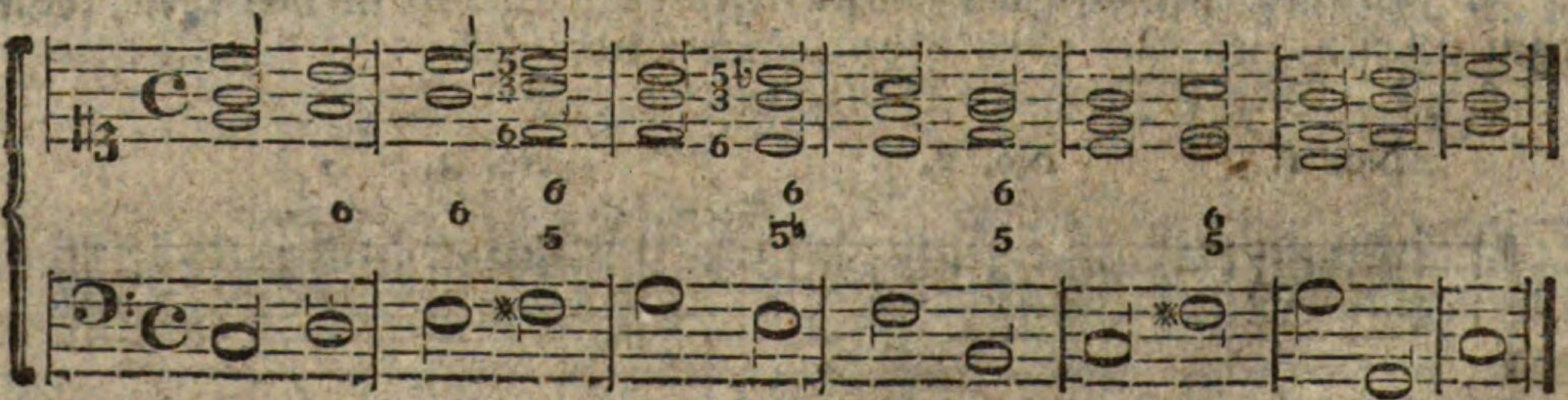
§. 34. No. 1. ist der ordinaire Septimenaccord, aus welchem zuerst No. 2. der Sexquintaccord ($\frac{6}{5}$) entsteht, mit seinen drei Lagen. Dann entsteht No. 3. der Terzquartaccord ($\frac{4}{3}$) mit seinen drei Lagen, und zuletzt No. 4. der Secundquartaccord ($\frac{4}{2}$) mit seinen drei Lagen. In No. 5. ist blos die Entstehung nochmals wiederholt, welche aus dem 7menaccord entstehn.

§. 35. Es sollen nun Beispiele folgen, wo diese Accorde alle mit den nöthigsten Regeln erklärt werden.

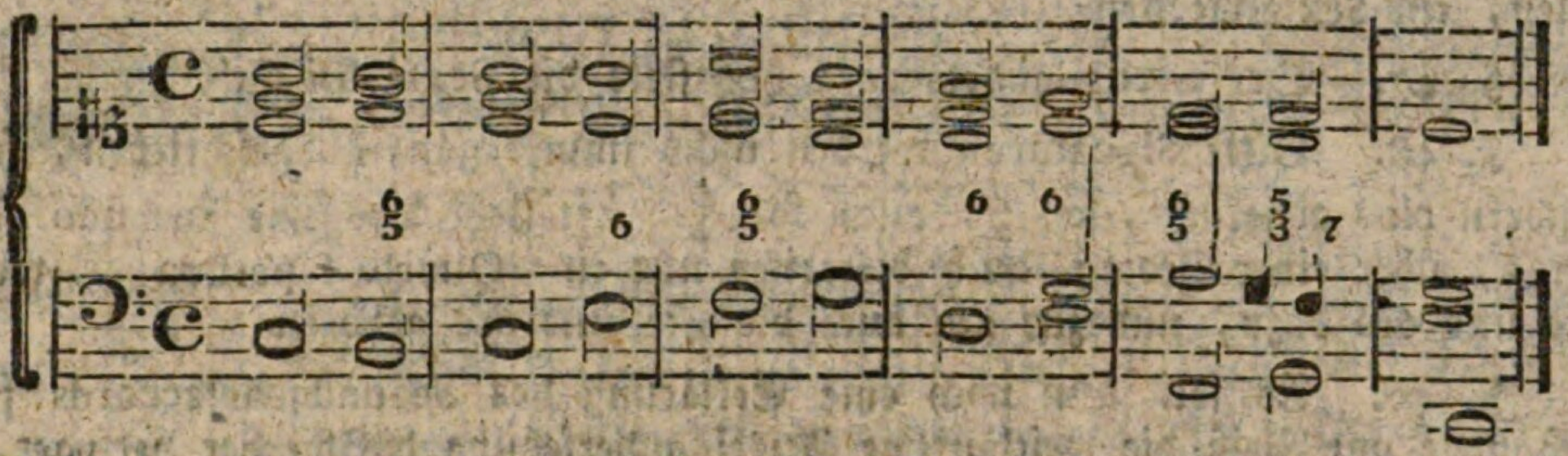
§. 36. Der erste, aus dem Septimenaccord entstandene Accord ist also der Sexquintaccord. Die Regeln zu diesem Accord sind diese: „Es wird allemal „die Tertie dazu gegriffen, die Quinte aber bleibt mehrentheils in der Stimme „liegen, in welcher sie in dem vorigen Accord lag, und löst sich dann in dem fol„genden Accord unterwärts auf, (oder resolvirt unterwärts) wie die Septime."

§. 37. Man bemerkt den Sexquintaccord auf diese Weise: $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5\flat}$.

§. 38. An diesen Beispielen wird man die Regeln ausgeübt sehen.



§. 39. Ein ander Beispiel.

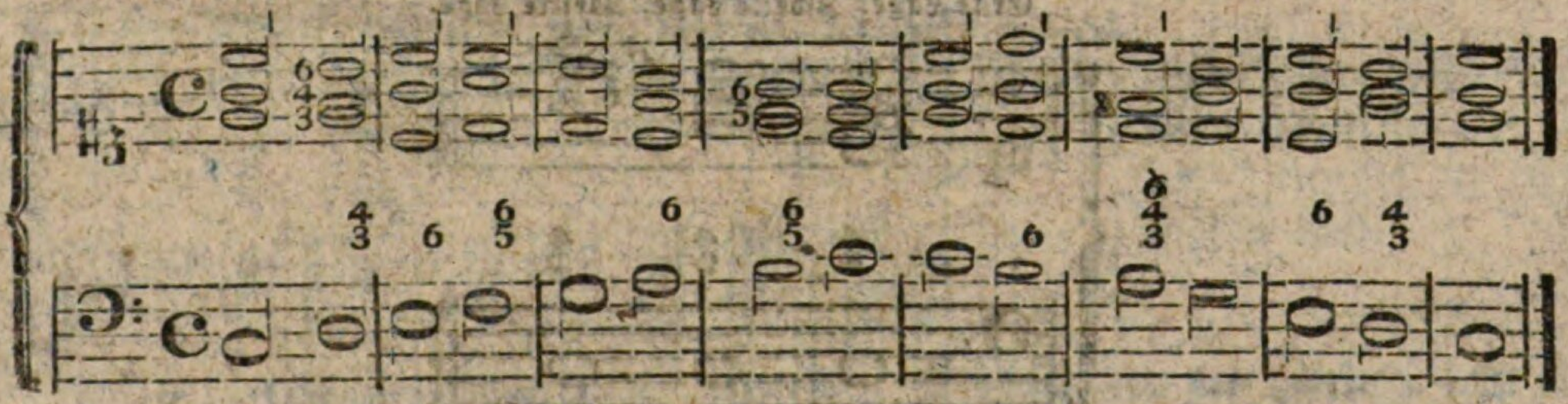


§. 40. Der $\frac{6}{5}$ accord entsteht also: wenn man die Tertie des Septimenaccords zum Grundtone macht.

§. 41. Der Terzquartaccord ist der zweite, aus dem Septimenaccord abgeleitete Accord, und entsteht: wenn man die Quinte des 7men Accords zum Grundton macht.

§. 42. Zu diesem $\frac{4}{3}$ accord gehört noch die Sexte. Man bezeichnet ihn auf diese Art: $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{*}$, $\frac{4+}{\natural}$, $\frac{4\natural}{\flat}$.

§. 43. Ein Beispiel zur Deutlichkeit.



§. 44. Der Secundquartaccord ist der dritte Accord, und entsteht: wenn man die Septime des 7menaccords zum Grundton macht; er sieht so aus: $\frac{4}{2}$, und dazu gehört noch die Sexte.

§. 45. Um diesen Accord zu finden, sucht man vom Grundton, über welchem die Signaturen stehen, die natürliche Secunde, Quarte und Sexte, und schlägt sie zusammen an; soll es die große Sexte seyn, so muß sie besonders bezeichnet werden. Oder, noch deutlicher, den Secundquartaccord schnell zu finden: man nimmt den nächsten ordinairen Accord einen Ton höher vom Grundton, z. B. wenn über C $\frac{4}{2}$ steht; (der nächste Accord einen Ton höher ist D) so schlage ich dann zu C den D-Accord an, und der richtige Accord ist gefunden. So schlage ich zu G den A-Accord, zu F den G-Accord an, wenn $\frac{4}{2}$ darüber steht.

§. 46. Auf den Secundquartaccord folgt fast allemal, wenigstens bei Chorälen, ein Sextenaccord.

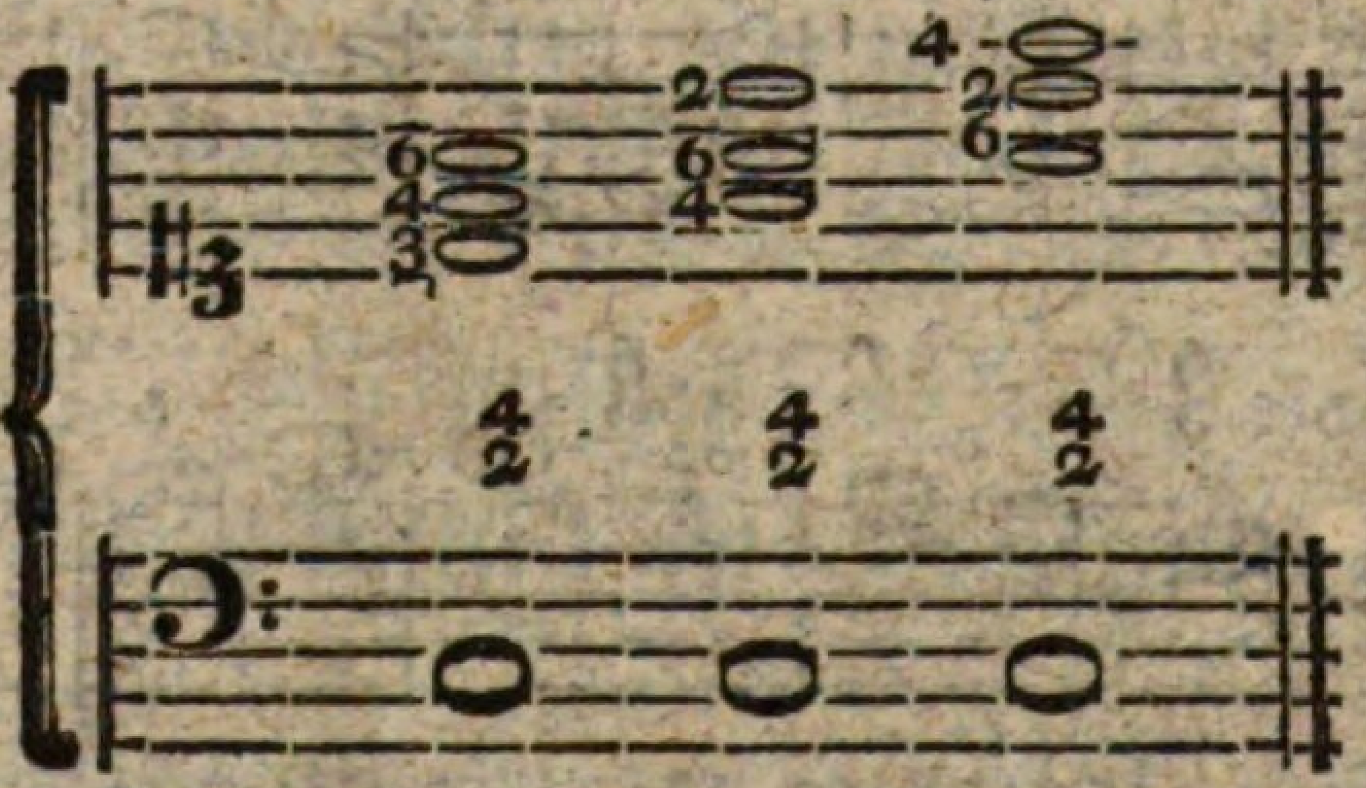
§. 47. Der Secundquartaccord hat stets die Sexte bei sich.

§. 48. Diese Signaturen werden nicht immer ganz ausgeschrieben, so: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, sondern blos abgekürzt, so: $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$, auch so: $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$, oft steht blos eine Secunde alleine, so: 2, über einer Note; auch bisweilen nur eine Quarte superflua 4, weil die 2te und 6te dazu, und zur 2te auch die 4te und 6te gehören.

§. 49. Es soll nun noch eine Erklärung des Secundquartaccords folgen. Ich habe mit Fleiß die weitläuftige Auseinandersetzung bis hierher verspart, weil ich glaubte, dieser Accord würde eher begriffen werden, als beide vorhergehende. Wenn nun die Erklärung gut gefaßt wird, so sind auch erstere, der $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ Accord verstanden, da es sich eben so mit jenen verhält, wie mit dem Secundquartaccord; denn sie lassen sich auch in drei verschiedene Lagen nehmen.

§. 50. Der Secundquartaccord läßt sich eben so, wie der Dreiklang, in drei verschiedene Lagen nehmen, weil sich die 2te, 4te und 6te eben auch so versetzen lassen, daß bald die 2de unten, bald in der Mitte und bald oben liegt, wie dies Beispiel zeigt:

Erste Lage. Zweite Lage. Dritte Lage.



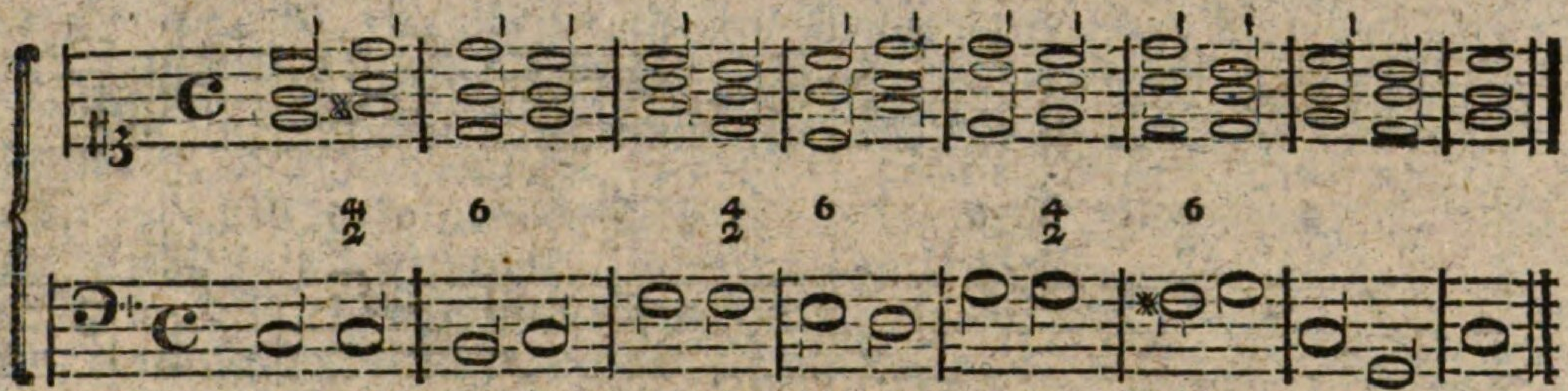
§. 51. In der ersten Lage liegt die Sexte oben, in der zweiten die Secunde, und die Sexte in der Mittelstimme, und in der dritten Lage liegt die Quarte oben. So lassen sich nun alle Accorde in drei verschiedene Lagen nehmen.

§. 52. Ob sich nun gleich dieser $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ Accord in drei verschiedene Lagen bringen läßt, so bleibt es doch immer der $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ Accord, denn C ist und bleibt immer Grundton, und von diesem aus wird doch alles berechnet.

§. 53. Nun sollen Beispiele folgen, wo diese Signaturen geübt werden, und kommt eine von diesen 3 Lagen vor, wird man nicht irre werden.

§. 54.

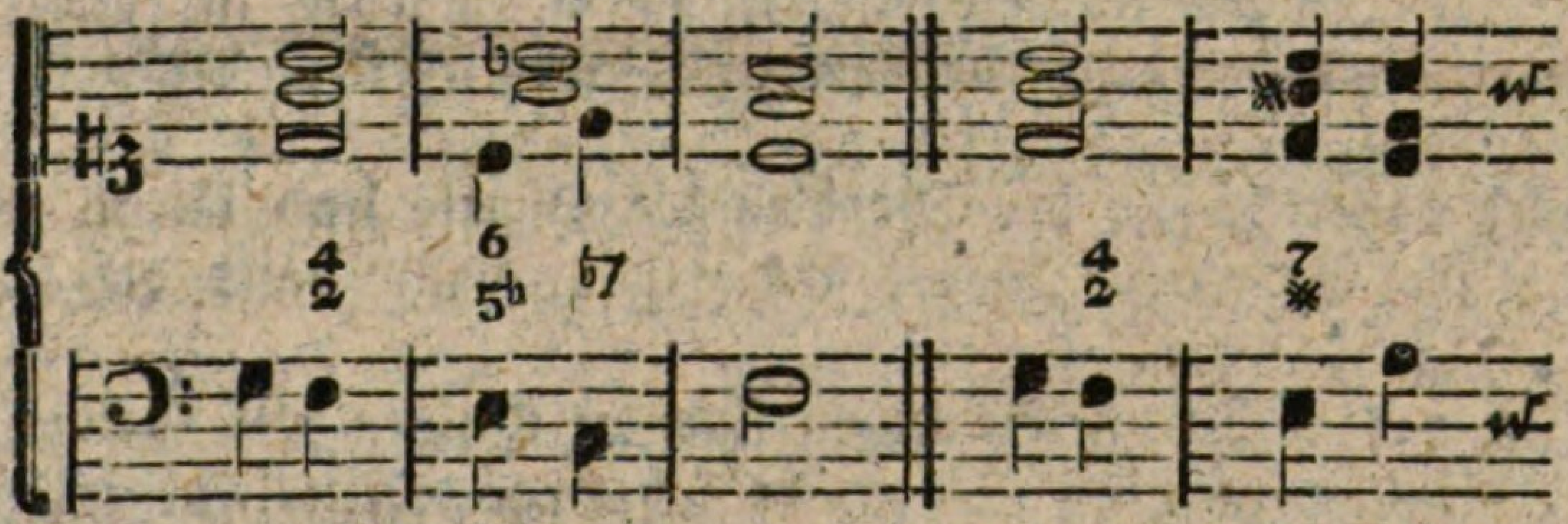
§. 54. Erstes Beispiel mit Anmerkungen.



§. 55. Hier kommen dreimal Secundquartaccorde vor. Im ersten liegt die Secunde oben. In den beiden andern aber, liegt die Secunde in der Mittelstimme. Es muß also nicht immer die Secunde in der Unterstimme liegen, wie dies Beispiel lehrt, sie kann auch in der Ober- oder Mittelstimme liegen.

§. 56. Die Auflösung des $\frac{4}{2}$ Accords in den Sextenaccord ist zwar die gewöhnlichste, doch aber nicht die einzige, wie es in großen Tonstücken und neuern Choral-Büchern der Fall ist.

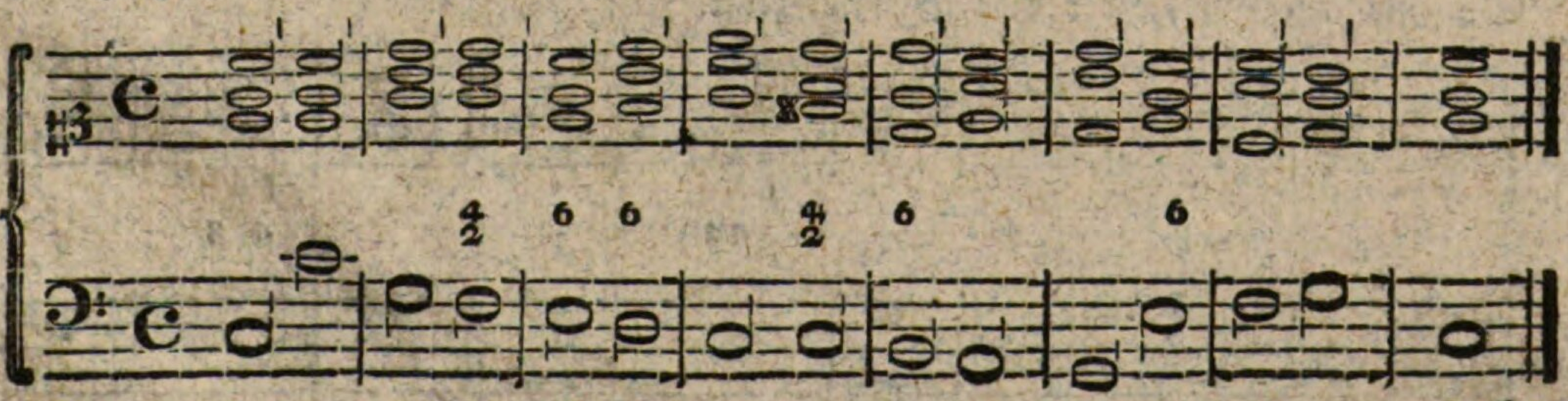
§. 57. Es kann daher auf den $\frac{4}{2}$ Accord auch gleich ein anderer folgen, wie in diesem Beispiel:



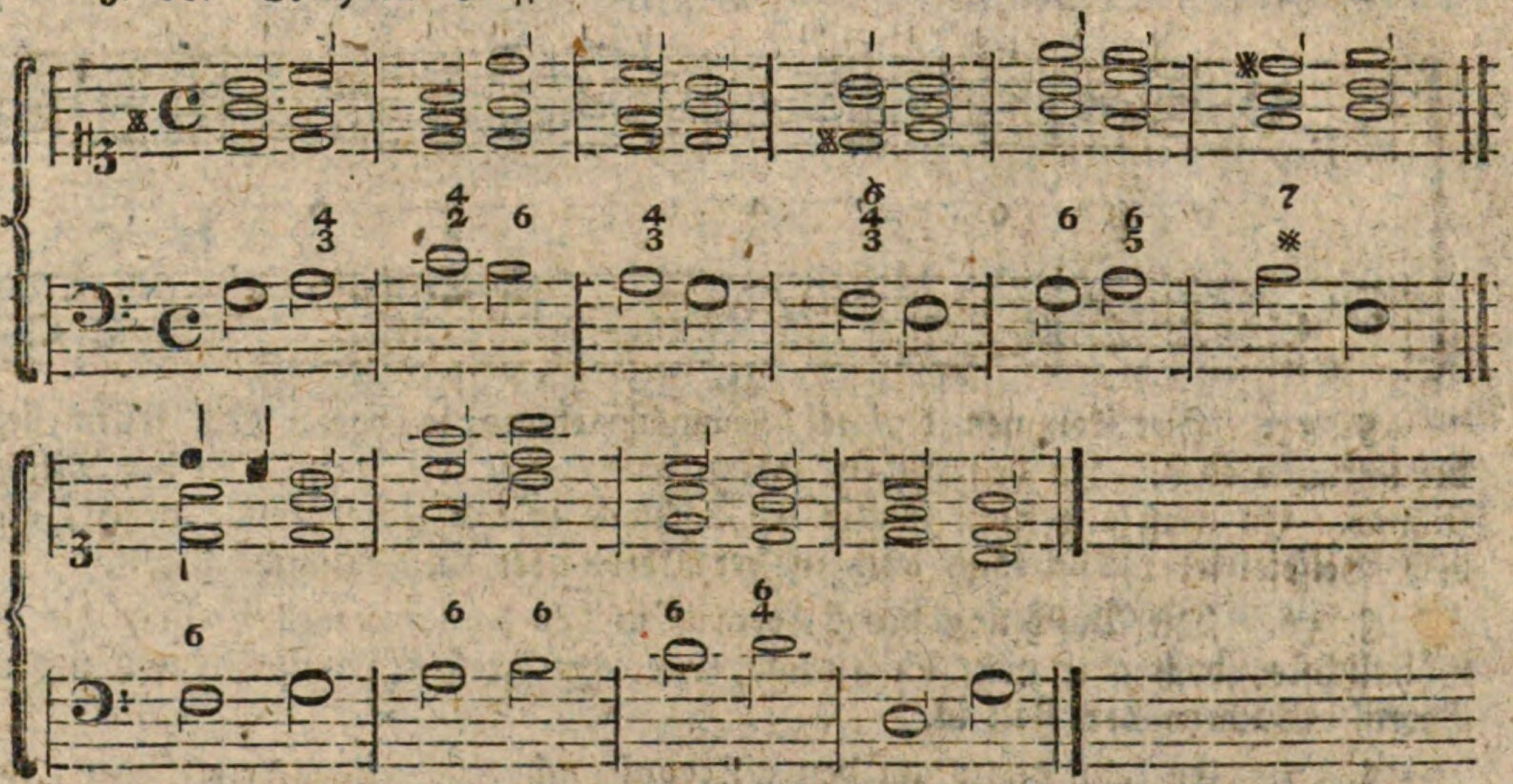
Hier folgt ein $\frac{6}{5}$, dann ein 7 Accord, ehe sich der $\frac{4}{2}$ Accord in einen reinen auflöst.

§. 58. Uebt man das §. 54. gegebene Beispiel mit der zweiten Lage des Dreiklanges, so verändern sich die Secundquartaccorde wieder anders, und wenn es in der dritten Lage geübt wird, so kommen wieder andere Veränderungen vor.

§. 59. Ein anderes Beispiel.



§. 60. Noch ein Beispiel aus Gdur.

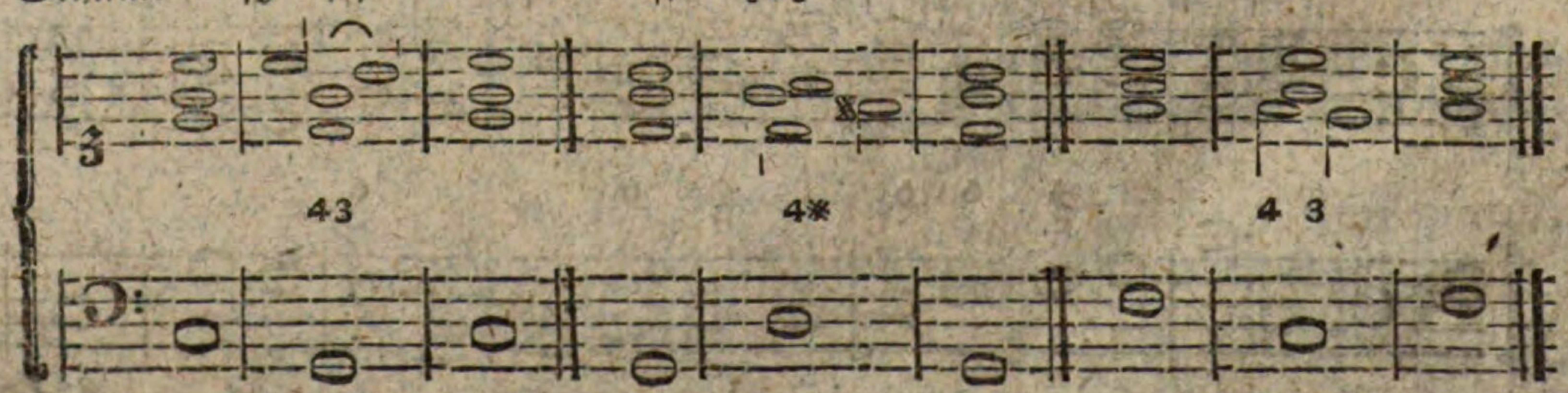


§. 61. Alle Signaturen, welche über einander stehen, werden zusammen angeschlagen, wie das in den vorhergegangenen Beispielen zu sehen ist. Stehen aber Signaturen neben einander, so werden sie nicht zusammen, sondern eine nach der andern angeschlagen.

§. 62. Man findet daher häufig bei Chorälen die Quarte und Tertie neben einander stehen, also: 4 3. Es wird dann, erst die Quarte und dann die Tertie nachgeschlagen.

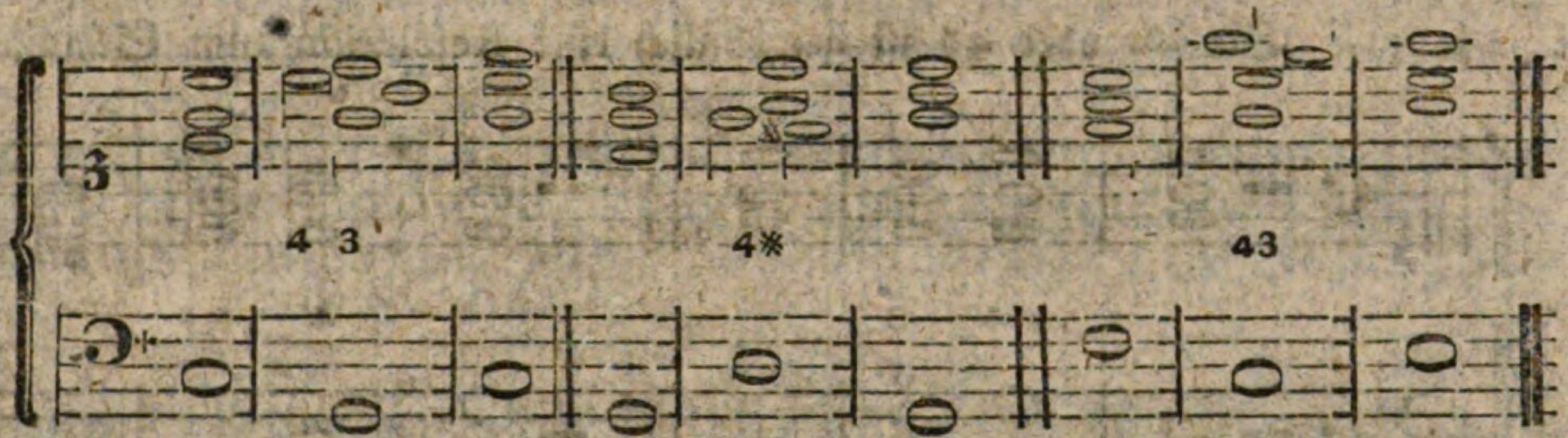
§. 63. Die zu den 4 3 gehörigen Stimmen sind die Quinte und Octave. — Die Hauptregel ist: „die Quarte muß in der, es sey Ober- Mittel- oder Unter-„Stimme liegen bleiben, bis die Tertie aufgelöst oder resolvirt ist. Auch muß „sie stets in die Stimme wieder aufgenommen werden, in welcher sie im vor-„hergegangenem Accord lag, wie die Quinte in §. 36. und die Septime in §. 22."

§. 64. Bald wird die Tertie in der Ober-, bald in der Mittel-, bald Unter-Stimme aufgelöst, wie dies Beispiel zeigt.



§. 65. Der Quartaccord mit der Tertie dabei wird auch noch so bezeichnet: 4 3 oder 4*, 4♭, 4♮. Er hat also vier Gestalten, es gehört aber zu allen die Quinte und Octave. Das Kreuz (*) bei der Quarte zeigt die große Tertie an. Das Beh (♭) zeigt gewöhnlich die kleine Tertie an, welche nachgeschlagen werden soll. Das Auflösungszeichen (♮) löst die vorigen Zeichen, Kreuze und Behe wieder auf, und macht entweder Dur oder Moll. Diese Zeichen werden in künftigen Beispielen oft vorkommen, besonders bey Choräle n.

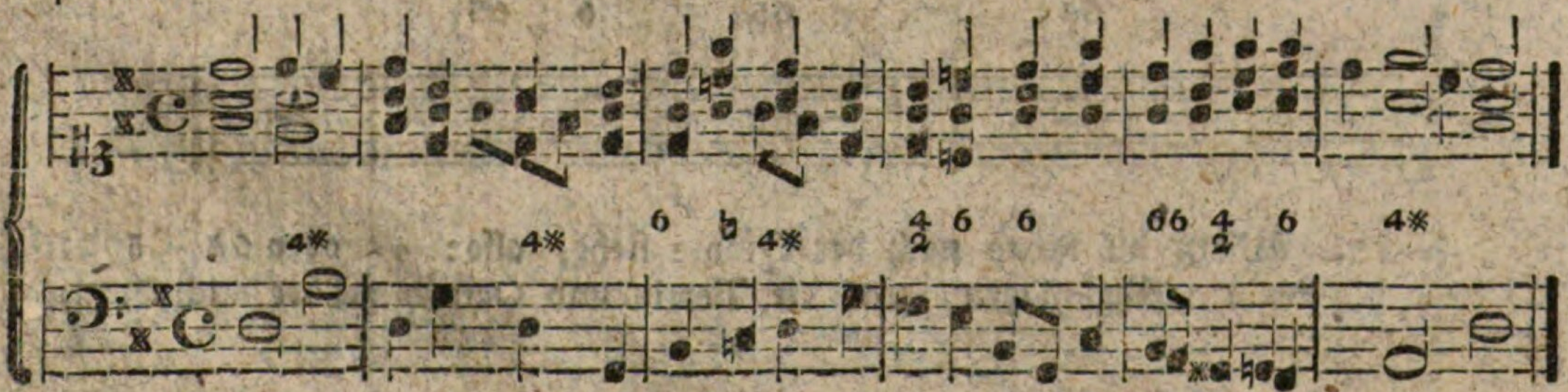
§. 66. Die Quarte muß also stets in der Stimme liegen bleiben, wie § 63. lehrt, in welcher sie im vorhergehendem Accord lag, deswegen ist dies Beispiel falsch.



§. 67. Die Quarte zu G ist in diesem Beispiel C. Dieses C aber hätte sollen in der obersten Stimme bleiben, weil es im vorhergegangenem Accord in der Oberstimme lag. Im folgendem Quartaccord ist zu D die Quarte G. Dieses G ist hier in die Unterstimme genommen, da es doch im vorigem Accord in der Mittelstimme lag, wo es hätte sollen liegen bleiben, als Quarte. So ist es auch mit der letzten Quarte, diese ist von C das F, und liegt in der Oberstimme, da sie doch in der Unterstimme liegen sollte, wo das F im vorigem Accord lag. Die Quarte ist mithin eine Octave höher hinauf gerückt worden. Alles ist nach den angegebenen Regeln falsch.

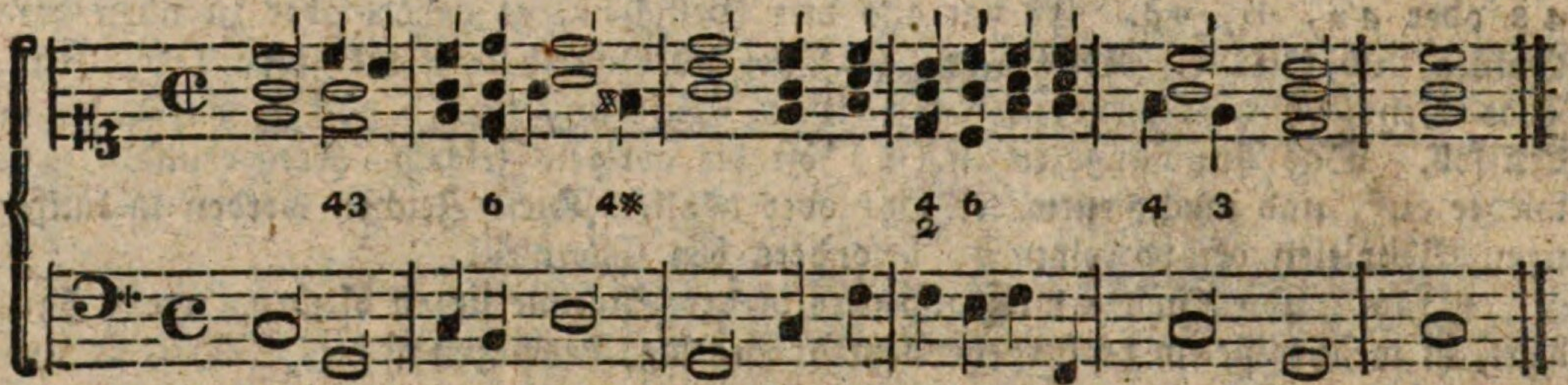
§. 68. Die Tertie (3) bei der Quarte zeigt nichts anders an, als den ordinairen Accord. Dasselbe zeigt auch das Kreuz (*), das Beh (♭) und ♮ an.

§ 69. Diese Exempel sind mit den, in §. 63. angegebenen Regeln übereinstimmend.

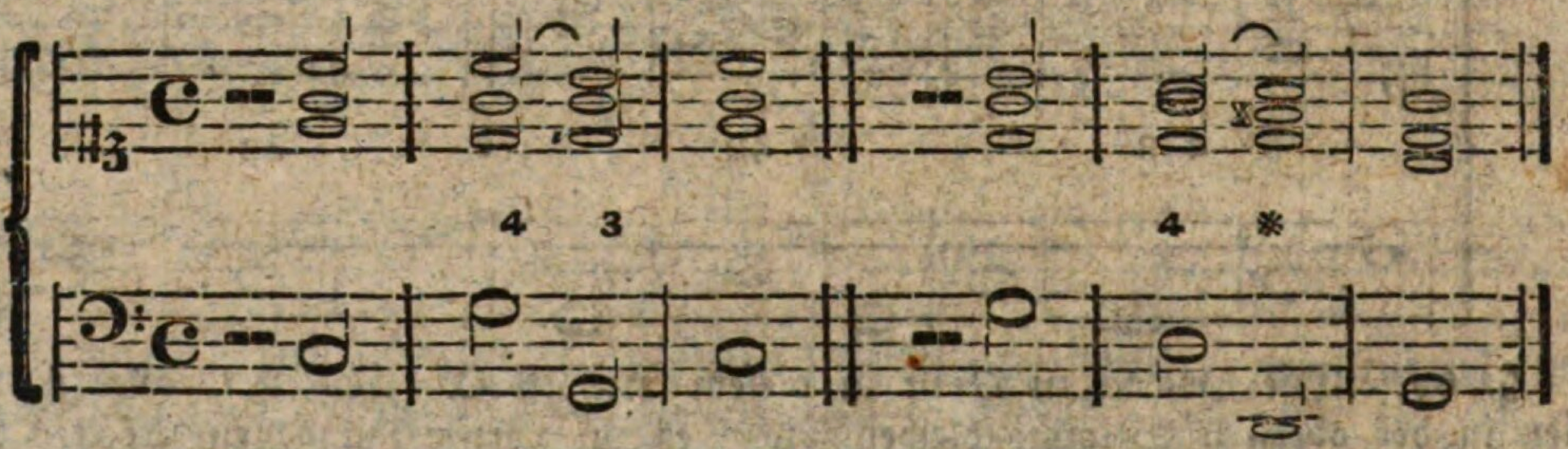


§. 70.

§. 70. Ein anderes Beispiel:



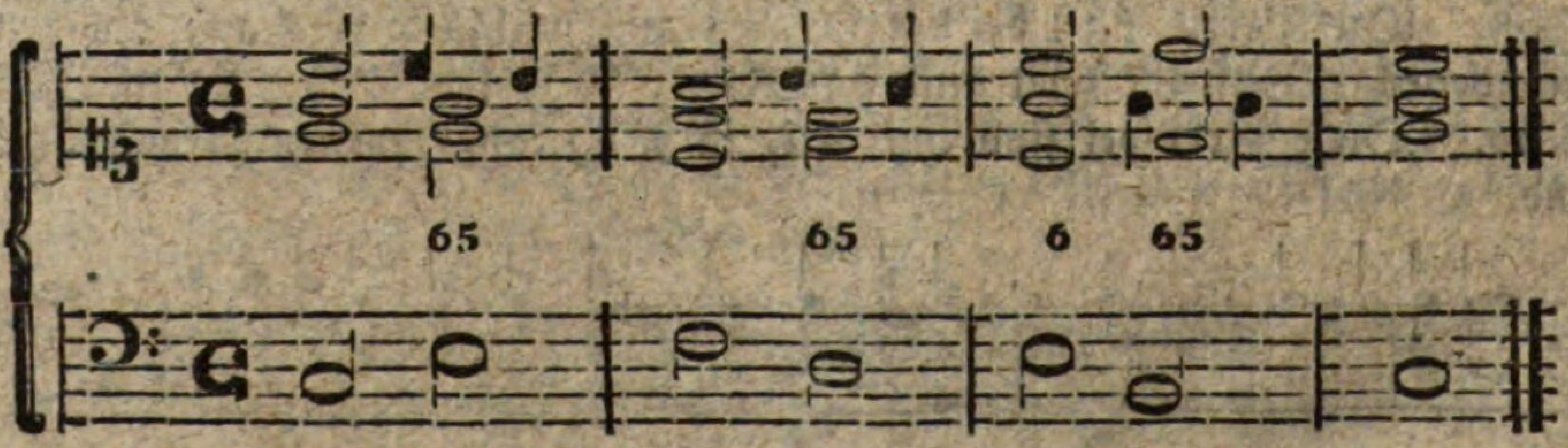
§. 71. Die 4* oder 4♮ ist gewöhnlich eine Resolution zum Schluß.



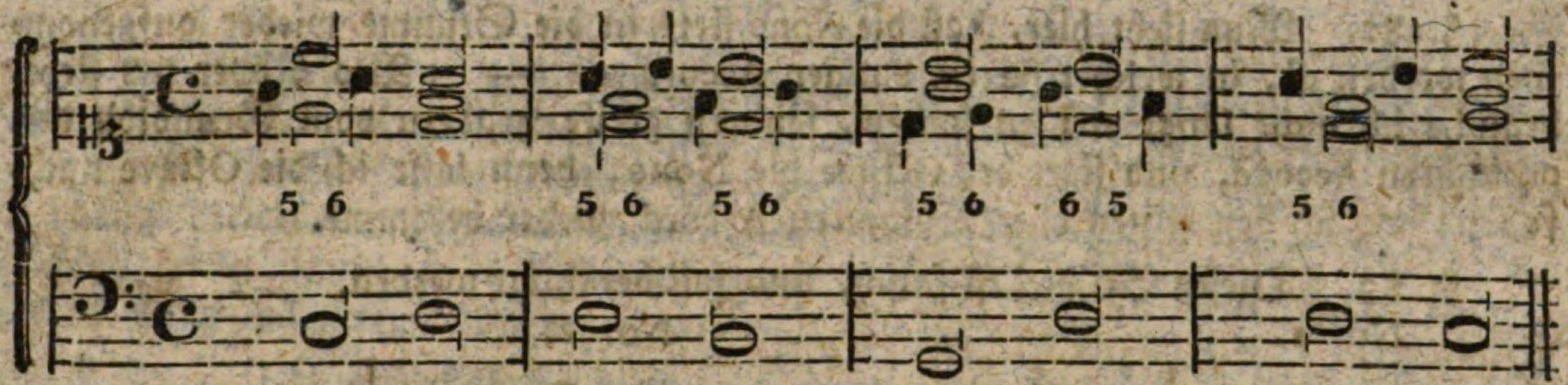
§. 72. Man findet auch unter den Signaturen die Sexte und Quinte neben einander stehen, also: 65, wo die Quinte allemal nachgeschlagen wird.

§. 73. Die 65 haben zur Gesellschaft die Tertie und Octave, bisweilen auch zwei Tertien oder Sexten bei sich.

§. 74. Man besehe folgendes Beispiel.



§. 75. Wenn die Sexte nach der Quinte steht, also: 65 oder 56 – 56♮; so wird die Sexte nachgeschlagen, und die Tertie und Octave gehört auch dazu, z. B.



§. 76. Diese Signaturen sind sehr leicht zu finden, denn es ist im Grunde weiter nichts, als der gewöhnliche Sexten-Accord, den ich anschlage; ziehe ich nun die Quinte ein, oder schlage selbige nach, so gehe ich in den ordinairen Accord über, denn die Tertie und Octave bleiben immer liegen.

§. 77. Eben so verhält es sich auch umgekehrt, wenn die Quinte vorne ansteht, und die 6te nachgeschlagen wird, so: 5 6. da gehe ich aus dem ordinairen Accord in den Sexten-Accord über. Wer nun den Sexten-Accord richtig gefaßt hat, dem werden auch diese Signaturen beim Spielen gar nicht schwer fallen.

§. 78, Es folgt nun eine andere Signatur, die None. Diese Signatur steht entweder alleine, oder sie hat zur Gesellschaft noch die Octave bey sich, so: 9 oder 9 8. es gehört aber allemal die Tertie und Quinte darzu.

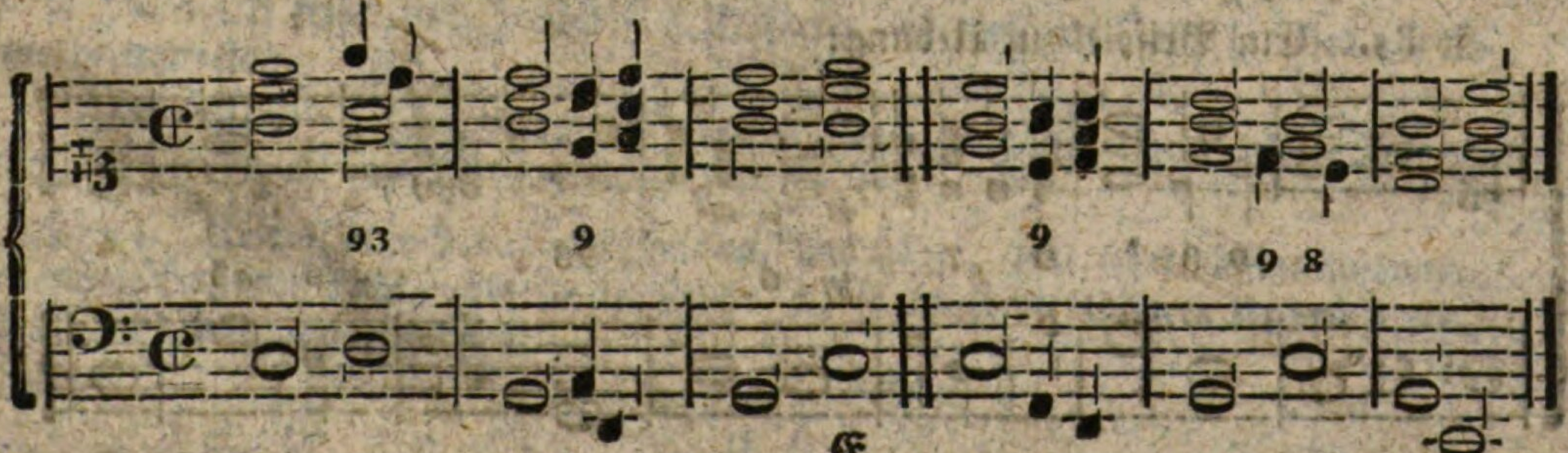
§. 79. Die None kommt noch unter diesen Gestalten vor:

9	98	9	9	9	9	8	♭96	93	98
5	5	6	7	7	7	6	53	85	76
3	3	3	3	4	5	6	38	38	56
				5	3				

Dieß sind aber die gewöhnlichsten: 9. 98. Steht $\frac{9}{6}$, so gehört die Tertie dazu. Steht $\frac{9}{4}$, so wird die Quinte dazu genommen. Steht $\frac{9}{7}\frac{8}{6}$ beisammen, so kommt die 3 dazu.

§. 80. Es giebt übrigens bey der None dieselben Regeln, „wie beim Quart- und Septimen-Accord; „sie bleibt nemlich jedesmal in der Stimme liegen, in wel„cher sie im vorigen Accord lag, und resolvirt, oder lößt sich in der folgenden Stim„me einen Ton unterwärts auf.“

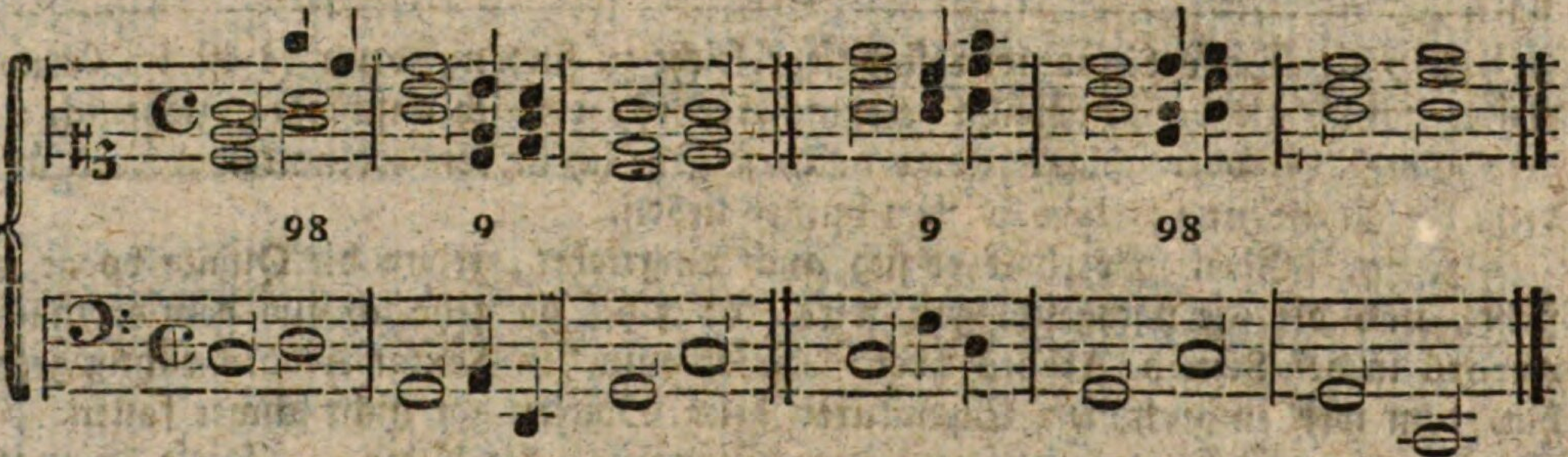
§. 81. Dieses Beispiel wird es deutlich machen.



§. 82. Man sieht hier, daß die None stets in die Stimme wieder aufgenommen worden ist, in welcher sie im vorigen Accord lag. — Wo 9 oder 9 8 steht, brauche ich nicht lange erst zu suchen, sondern greife gradezu vom Grundton den ordinairen Accord, und statt der Octave die None, denn lasse ich die Octave nachfallen, wo ich den reinen oder ordinairen Accord wieder bekomme.

§. 83. Dieses Beispiel ist falsch, und soll berichtigt werden.

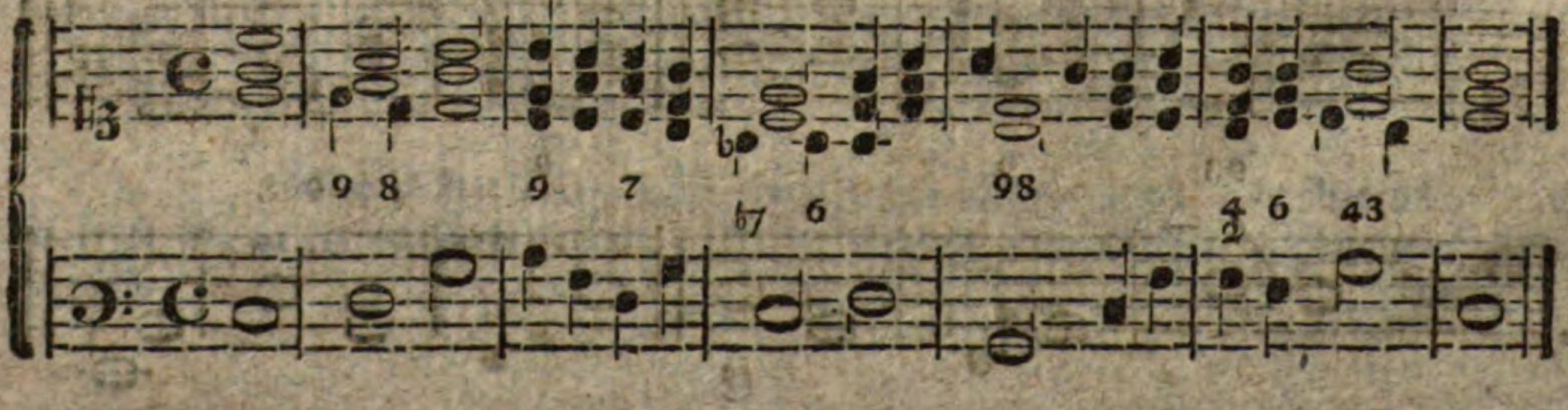
No. 1. No. 2.



Hier ist in No. 1. zu der Note D die None E. Dieses E liegt im vorigen C-Accord in der Mittelstimme, es sollte daher auch in dieser Stimme liegen bleiben, allein es steht in der Oberstimme, und ist falsch. Zu der folgenden None über der Note A, ist die None das H, dieses lag im vorigen Accord auch in der Mittelstimme, und hätte deswegen nicht sollen in die Oberstimme genommen werden. In No. 2. ist zu der Note F, die None G, dieses G ist zwar richtig in der Unterstimme behalten worden, allein es hätte sollen in dem folgenden Accord unter sich gehen und ins F aufgelöst werden: es geht aber eine ganze Octave über sich, wo also wider die in §. 80. gegebene Regel gefehlt ist. Die andere None zu C ist richtig liegen geblieben, allein auch sie resolvirt falsch über sich ins E, anstatt unterwärts aufgelöst zu werden, ins C.

§. 84. Dieß falsch gesetzte und nun erklärte Beispiel lehrt deutlich: daß man die Regeln richtig und genau kennen und immer im Gedächtniß haben muß, wenn man nicht fehlerhaft spielen, oder einen Choral aussetzen will.

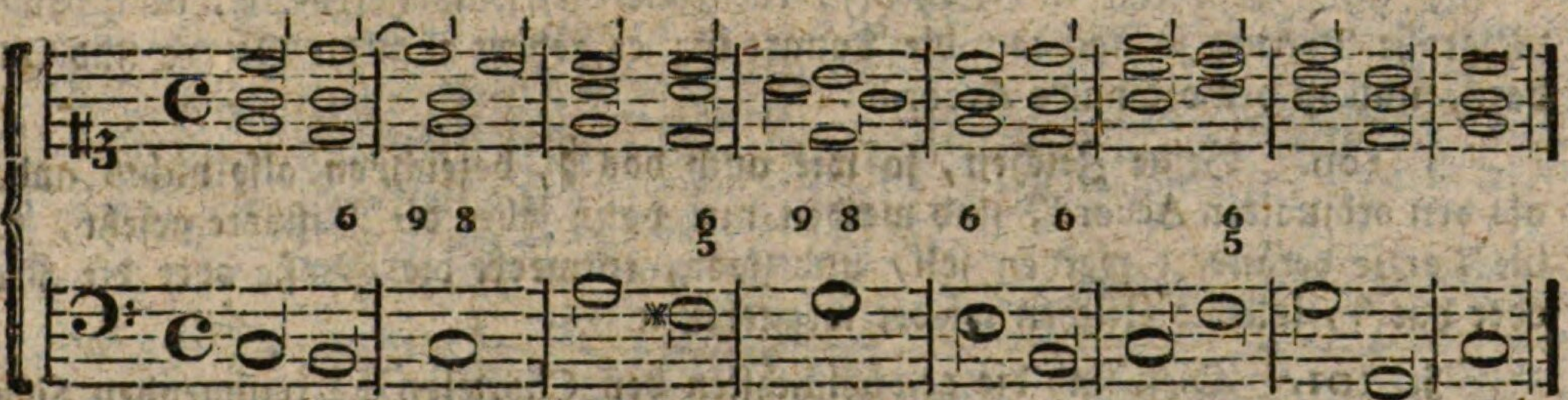
§. 85. Ein Beispiel zur Uebung:



§. 86. Im vierten Takte dieses Beispiels, §. 85. über der Note D sieht man, daß die halbe Note in zwei Viertel getheilt, und daß derselbe Accord höher gesprungen ist. Dieses Verfahren ist jedoch nur dann erlaubt, wenn die rechte Hand durch die häufigen Resolvirungen oder Auflösungen, die stets unter sich gehen, der linken Hand zu nahe kommt, so, daß sie vor derselben nicht mehr resolviren kann, dann geht sie einen Accordsgriff höher.

§. 87. Uebt man das Beispiel in der dritten Lage des Dreiklanges in der ersten Octave, so muß man die Noten öfterer brechen nach obiger Regel.

§. 88. Noch ein anderes:



§. 89. Steht eine Quinte allein über einer Note, so greift man den ordinairen Accord. Doch steht sie selten alleine, sondern mit der Tertie, so: $\frac{5}{3}$, wo denn allemal die Octave noch dazu gehört.

§. 90. Steht eine falsche Quinte, die man Quinta falsa nennt, und so aussieht, $5^{\flat}$, über einer Note, so wird die Tertie und Sexte dazu gegriffen.

§. 91. Zur übermäßigen Quinte (Quinta superflua) wird die Secunde und Septime genommen, wenn nämlich der Baß liegen bleibt. Liegt aber der Baß nicht, sondern kommt erst ein neuer Baß hinzu, so kann man statt der Secunde auch die Tertie und Septime nehmen. Ist dieß aber nicht der Fall, so gehört nur die Secunde und Septime dazu.

§. 92. Oft steht auch $\frac{5}{2}$ über der Baßnote, ist dieß der Fall, so wird die Secunde verdoppelt.

§. 93. Zur $\frac{7}{6}$ gehört eigentlich nur die Tertie, wenn mann nicht aus der Quarte in die Tertie übergehen will.

§. 94. Wenn eine Secunda superflua, das heißt, eine übermäßige Secunde, über einer Baßnote steht, die so aussieht: 2, so wird die Quarta superflua (4) und die (6) dazu angeschlagen.

§. 95. Zur Quarta diminuta (4♭) werden zwei Sexten genommen, sie kömmt aber fast nicht vor.

§. 96. Die Sexta minor (6♭) hat auch die Tertia minor (♭3) und die 6te bey sich.

§. 97. Oft kommen über den Baßnoten Kreutze (✱), auch Behe (♭), auch Auflösungszeichen (♮) vor.

§. 98. Das Kreutz (✱) zeigt nichts anders an, als die große Tertie, und greife dazu die Quinte und Octave.

§. 99. So zeigt das Beh (♭) ebenfalls die kleine Tertie an, auch zuweilen die große Tertie, je nachdem die Tonart ist; es gehört auch die Octave und Quinte dazu, und ist der ordinaire Accord.

§. 100. Beide Zeichen, so wie auch das ♮, bezeichnen also nichts anderes, als den ordinairen Accord, und werden nur dann über die Baßnote gesetzt, wenn die Tertie verändert werden soll, und zwar, entweder die Große oder die Kleine, oder das ♮, soll die Zeichen wieder wegnehmen.

§. 101. Dieß sind die gewöhnlichsten bey Choralen vorkommenden Signaturen, wer sie übt, und die Beispiele recht durchgemacht hat, wird nun auch einen Choral spielen können.

§. 102. Zur deutlichen Anschauung und leichtern Erlernung stehn hier die erklärten Signaturen tabellarisch geordnet.

§. 103. Auch sollen hier ein paar Chorale folgen, an denen die hier gegebenen Regeln angewandt sind, nebst einigen andern Beispielen, welche einer meiner Freunde gesammelt hat.

Tabelle 1. Solche Signaturen, wozu besondere Regeln gehören.

Gewöhnliche Signaturen, wie sie vorkommen.	Die dazu gehörigen Stimmen.	Wie und in was sie resolviren? und was noch für Regeln dabey zu merken sind.
6	3.	Ein reiner Accord, und entsteht, wenn man die Tertie des Dreyklangs zum Grundton nimmt, §. 5. 6. 7. 8. Folgen mehrere Sexten aufeinander, so wird blos die Tertie dazu genommen. — Stehn sie einzeln, so kann man die Octave dazu nehmen, oder Tertie oder die Soxte verdoppeln.
6 4	8	Dieser Accord entsteht, wenn man die Quinte des Dreiklangs zum Grundton nimmt, §. 17.
auch 6 5 4 3	8	Dieser Accord ist gewöhnlich die Vorbereitung zum Schluß, und löst sich in einem reinen Accord auf.
7	5 3	Der zweite Haupt-Accord löst sich allemal einen Ton tiefer auf, wenn die Septime alleine steht, nach §. 22. 23. und bleibt in der Stimme liegen, in welcher sie im vorigen Accord lag.
7 6	5 | 3 3 | 3	Steht 76, so wird die Octave weggelassen, und die Tertie verdoppelt, nach §. 23. in der 2ten Abtheilung.
6 5	3	Dieser Accord ist der erste, welcher aus dem 7men Accord entsteht. Man bekommt ihn, wenn man die Tertie des 7men Accords zum Grundtone macht. Er löst sich unterwärts auf.
4 3	6	Dieser Accord entsteht, wenn man die Quinte des 7men Accords zum Grundton macht, und ist der zweite aus dem 7men Accord entstanden.
4 2	6	Ist der dritte abgeleitete Accord und entsteht, wenn man die 7me des 7men Accords zum Grundton macht. Ich finde ihn, wenn ich den Accord aus der Secunde dazu greife, §. 46. Er löst sich nicht immer in einem Sexten-Accord auf. §. 56.
43. oder 4※	8 5	Sie muß allemal wieder in die Stimme aufgenommen werden, in welcher sie im vorhergehenden Accord lag, §. 63.
6 5 5 6	8 3	Erst greife ich den Sexten-Accord, denn lasse ich die 5te nachschlagen, und bekomme den ordinairen Accord 5 6, dieß ist umgekehrt nach §. 76. 77.
9	5 3	Die None bleibt liegen in der Stimme, in welcher sie vorher lag, und löst sich in einen Ton unterwärts auf, §. 80.
9 8	5 3	Wenn 98 beysammen stehn, so zeigt die Octave den ordinairen Accord an, nach §. 82.

Tabelle 2. Solche Signaturen, wo allemal eine Tertie dazu gehört.

	Gewöhnliche Signaturen wie sie vorkommen.	Die dazu gehörigen Stimmen.	
a.	$\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{6}$	3	
	$\genfrac{}{}{0pt}{}{9\,8}{7\,6}$	3	
	$\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$	3	
	$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{6}$	3	
	$\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5}$	3	
	6	3	wenn nämlich mehrere Sexten auf einander folgen.
b.	7 6	$\genfrac{}{}{0pt}{}{3}{3}$ od. $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$	Solche Signaturen, wo allemal die Tertie und Octave dazu gehört.
	6	$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$	
	5 6	$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$	
	5 6̸	$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$	
	6 5	$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$	
	6♭	$\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{\flat 3}$	
c.	9	$\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$	Diese Signaturen haben allemal die Tertie und Quinte bei sich.
	9 8	$\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$	
	7	$\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$	

Tabelle 3. Solche Signaturen, die stets eine Octave bei sich haben.

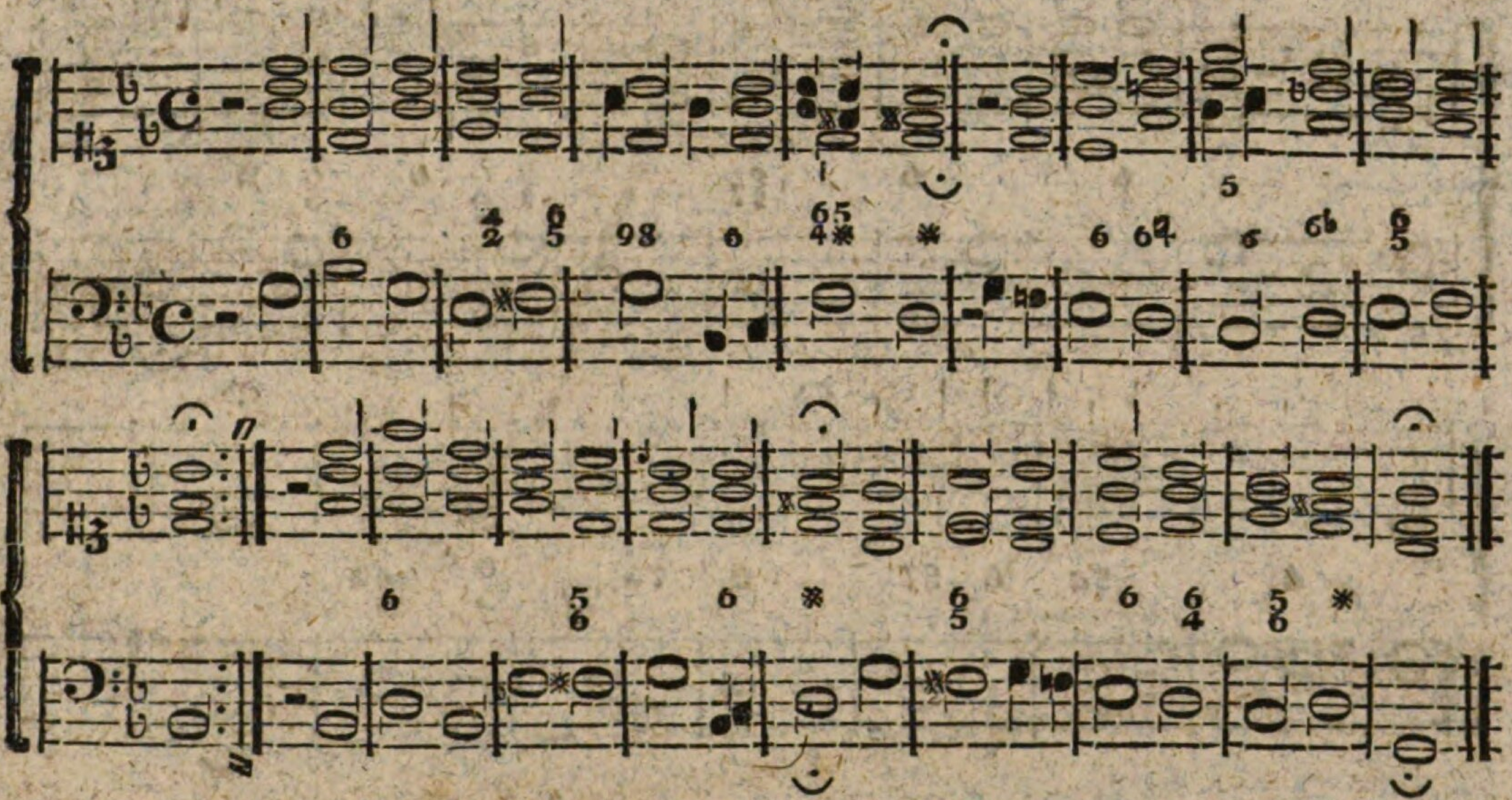
	vorkommende Gewöhnliche Signaturen.	Die dazu gehörigen Stimmen.	
a.	6 4	8	
	6 5 4 3	8	
	6 5 4 ※	8	
	6 5 4 ♭	8	
	6 5 4 ♮	8	
	5 6 3 4	8	
	5 6 ※ 4	8	
	5 3	8	
b.	※	8 und 5	Zu diesen Signaturen gehört allemal die Quinte und Octave.
	♭	8 u. 5	
	4+	8 u. 5	
	4※	8 u. 5	
	4♭	8 u. 5	
	4♮	8 u. 5	
c.	4 2	6	Diese Signaturen haben allemal eine Sexte bei sich.
	4̸ 2	6	
	4 3	6	
	4̸ 3	6	
	4♭ diminuta	6 6	

Tabelle 4. Wiederholung aller vorgekommenen Signaturen.

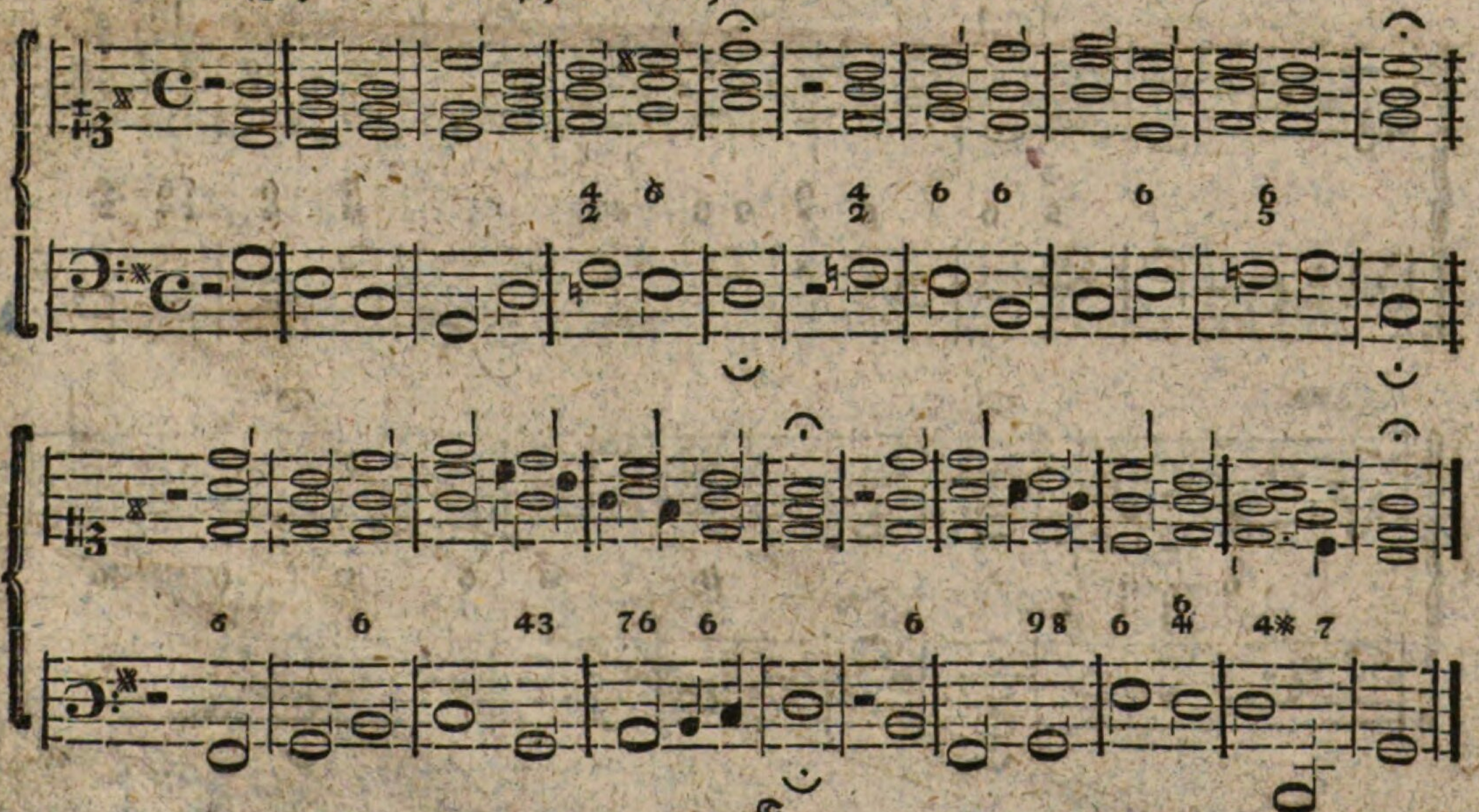
Gewöhnliche Signaturen.	Die dazu gehörigen Stimmen.	Anmerkungen.	Gewöhnliche Signaturen.	Die dazu gehörigen Stimmen.	Anmerkungen.
✱	8 5	bezeichnet den ordinairen Accord	6 5 4 3	8	
♭	8 5		6 5 4 ✱	8	
♮	8 5		6 5 4 ♭	8	
2	6 4		6 5 4 ♮	8	
4 2	6		5 6 3 4	8	dies ist umgekehrt
4+	6 2		5 6 ✱ 4	8	
4+ 2	6		5♭ falsa	6 3	
5 2	2		5+ superfl.	2 | 7 7 | 3	wenn der Baß liegt, nehme ich 7/2 wenn er erst dazu kommt 7/3
2+	6 4+		5	8 3	
4 3	6		5 3	8	
4+ 3	6		6 5	3	
4 dimin.	6 6	kommt nicht vor	6	3	wenn viel auf einander folgen.
43	8 5		6♭ dimin.	8 ♭3	
4✱	8 5		7	5 3	
4♭	8 5		76	8 | 3 3 | 3	
4♮	8 5		7 6	3	
56	8 3		7 4 2	5	
56+	8 3		9	5 3	
65	8 3	dies ist umgekehrt	98	5 3	
6+5	8 3		98 76	3	
			9 6	3	

Es folgen hier einige Choræle, als Anwendung zu vorigen Regeln.

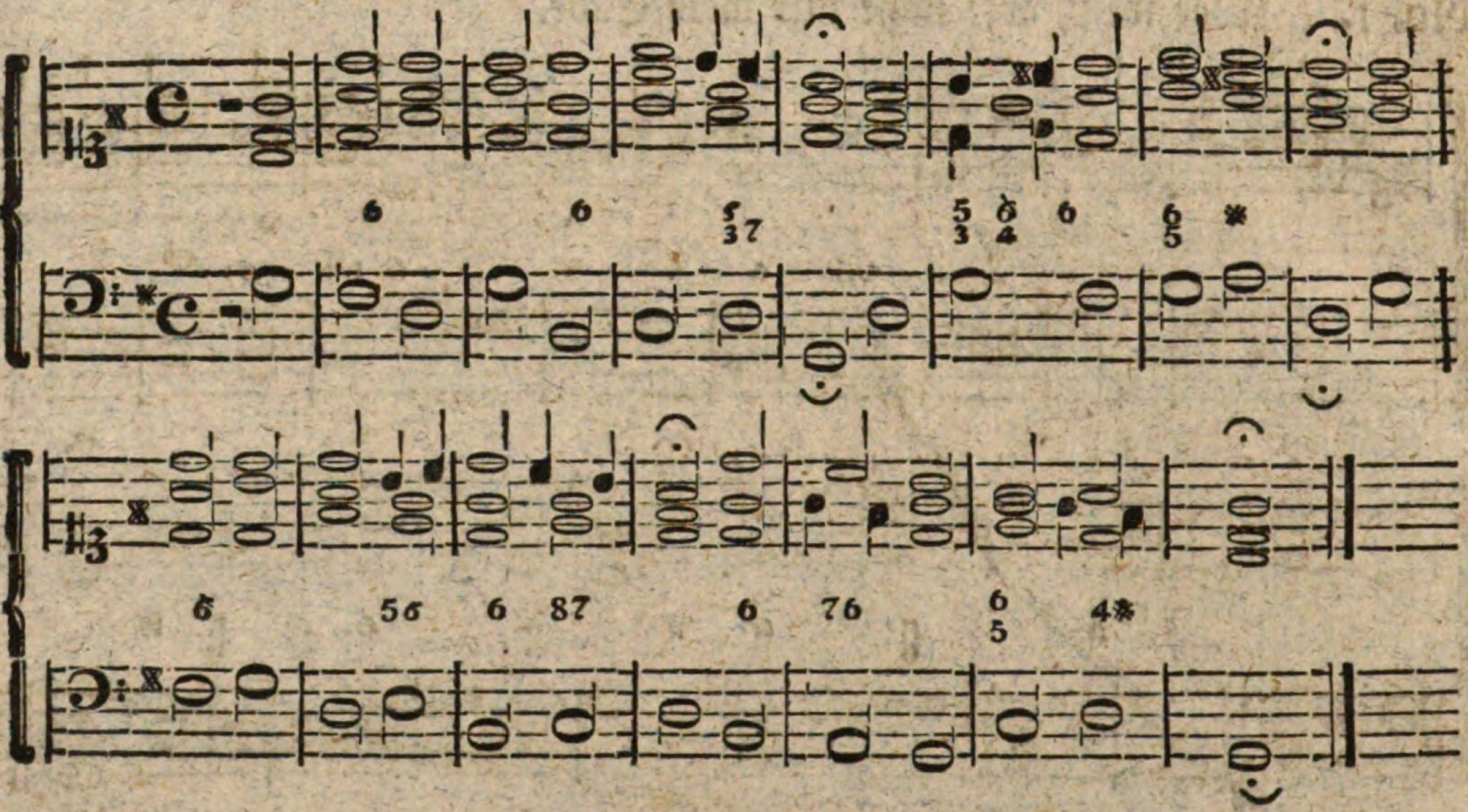
No. 1. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende.



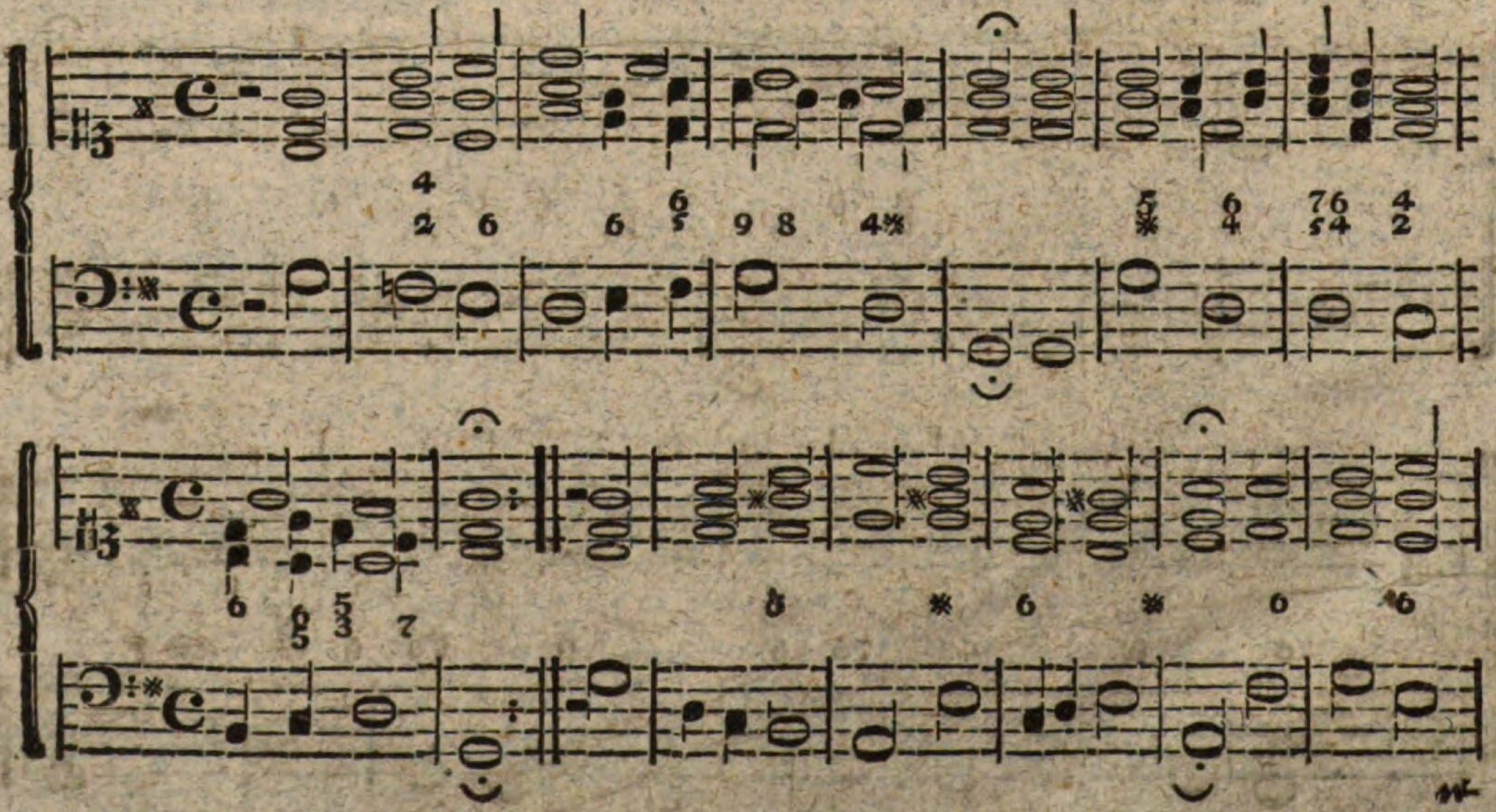
No. 2. Ich dank' dir schon durch 2c.

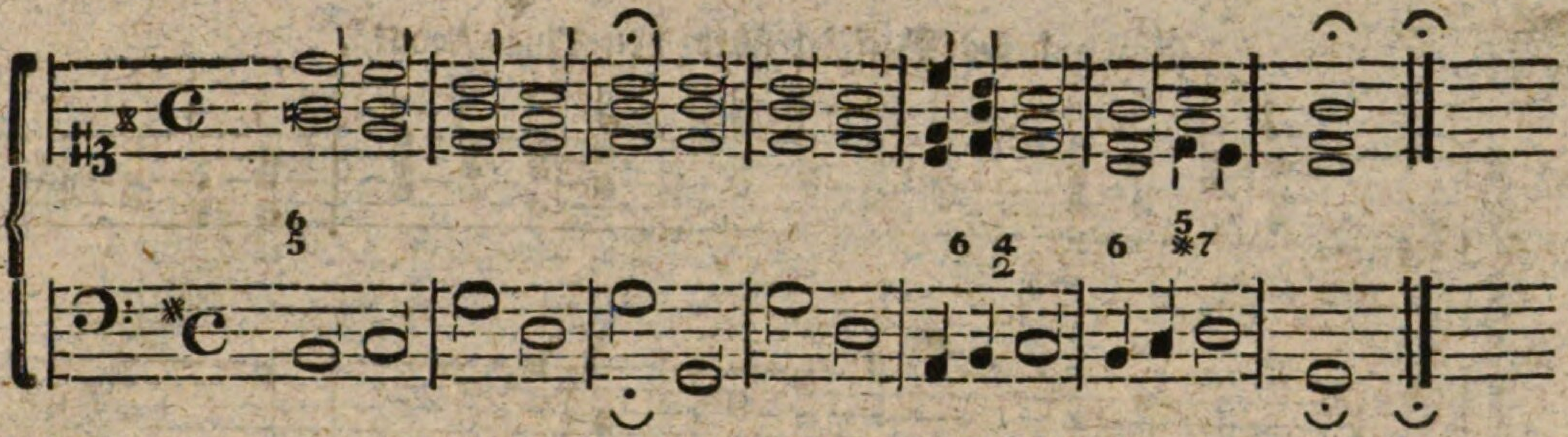


No. 3. Lobt Gott ihr Christen ꝛc.



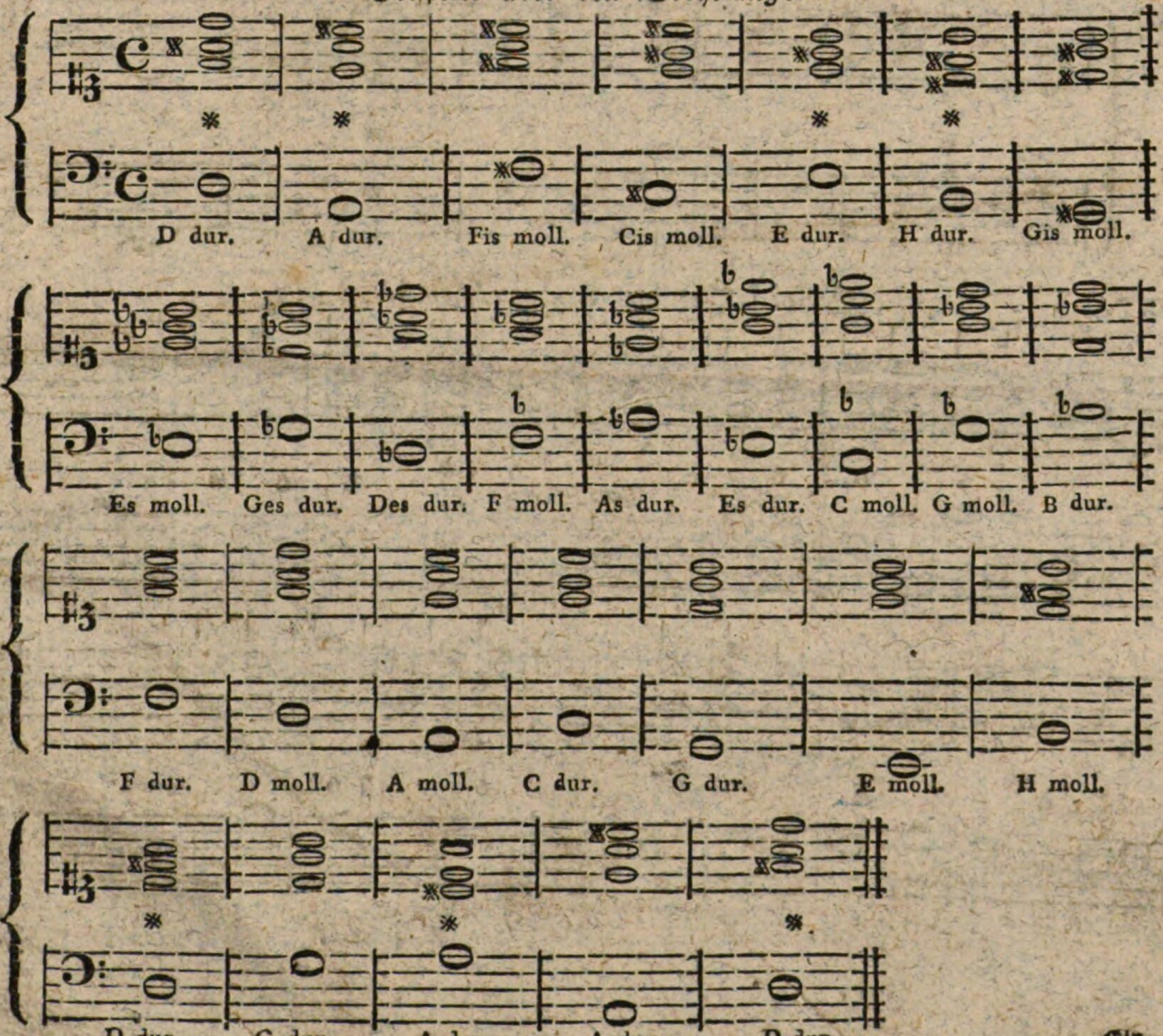
No. 4. Allein Gott in der Höh' ꝛc.





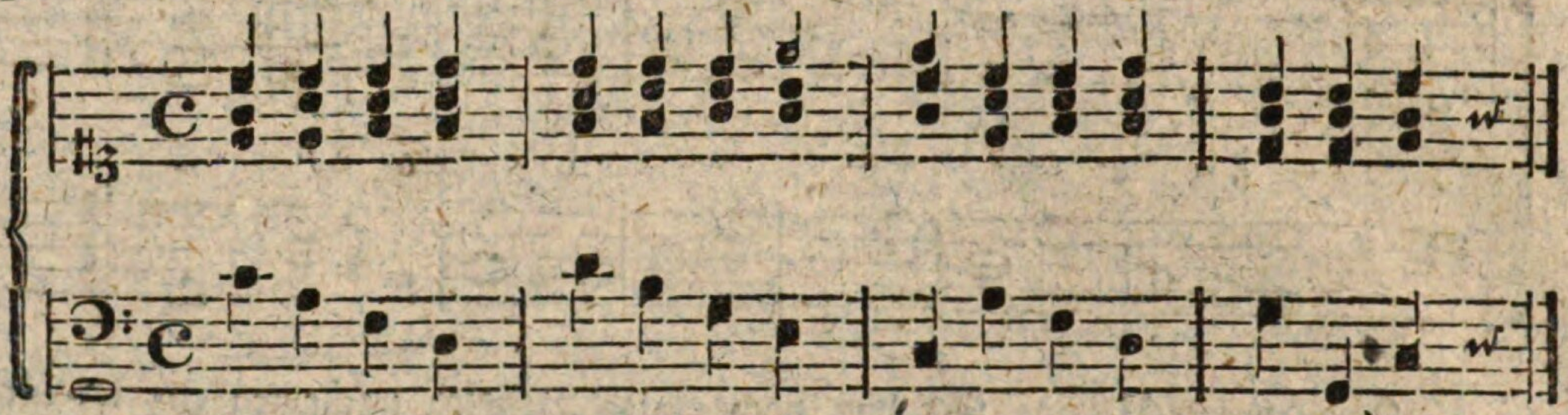
Zu mehrerer Uebung sind hier noch einige Beispiele nachgetragen, worinnen alle Signaturen wiederholt sind.

Beispiele über den Dreyklang:



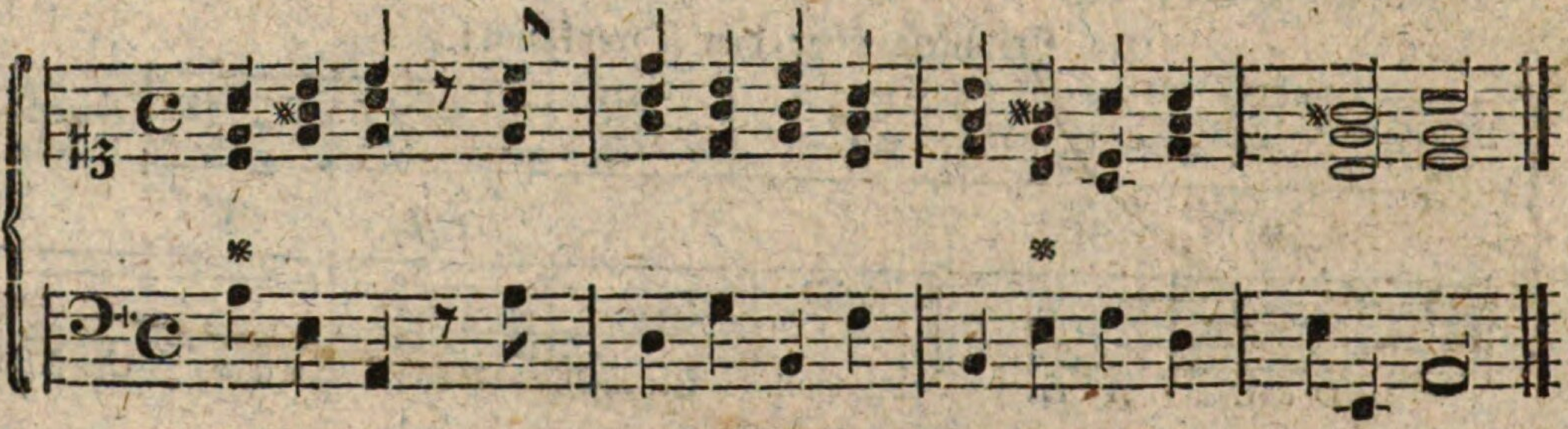
No. 1. **Ein anderes Beispiel über den Dur-Accord.**

a)



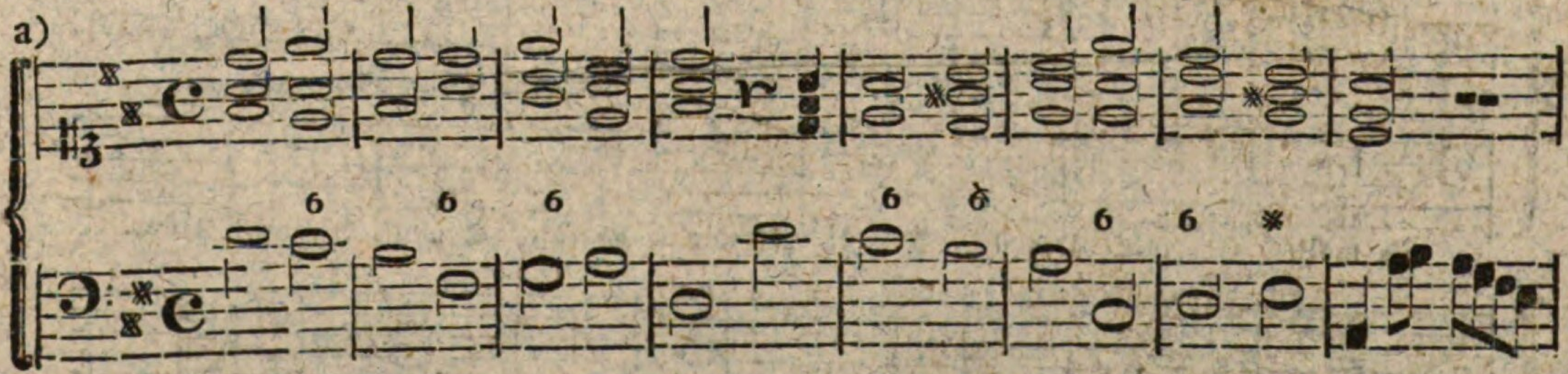
Ueber den Moll-Accord.

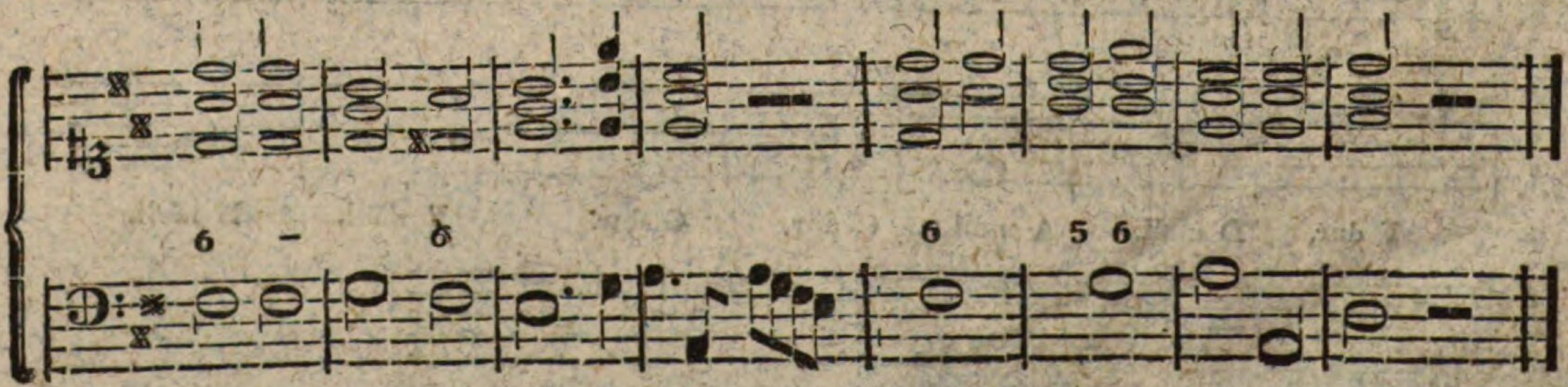
b)



No. 2. **Beispiel über den Sexten-Accord.**

a)

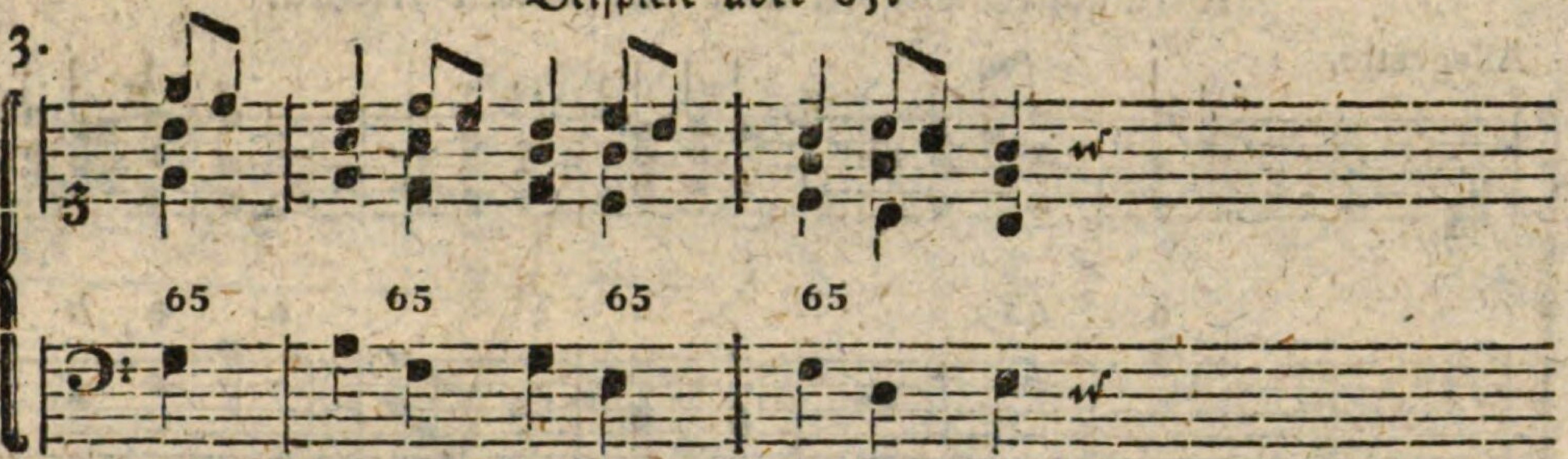




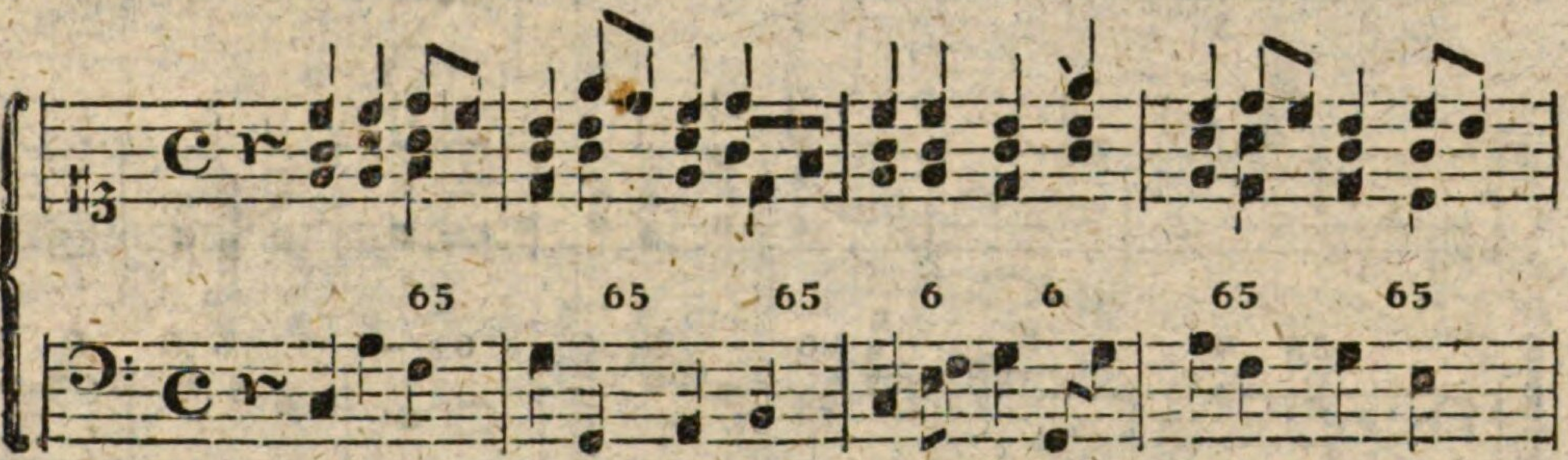
Beispiele über 65.

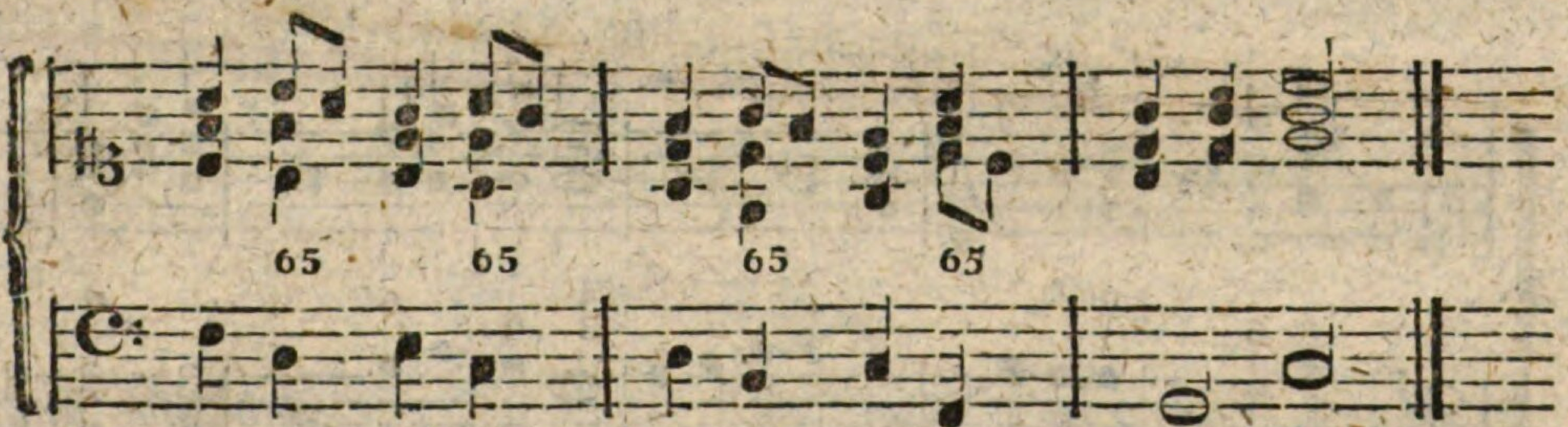
No. 3.

a)



b)

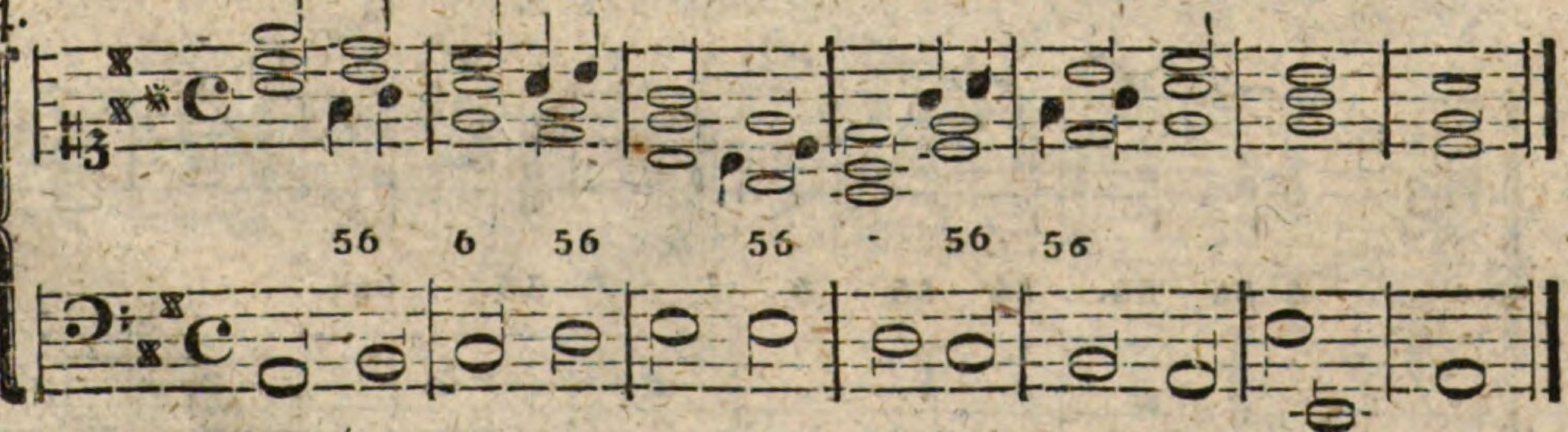




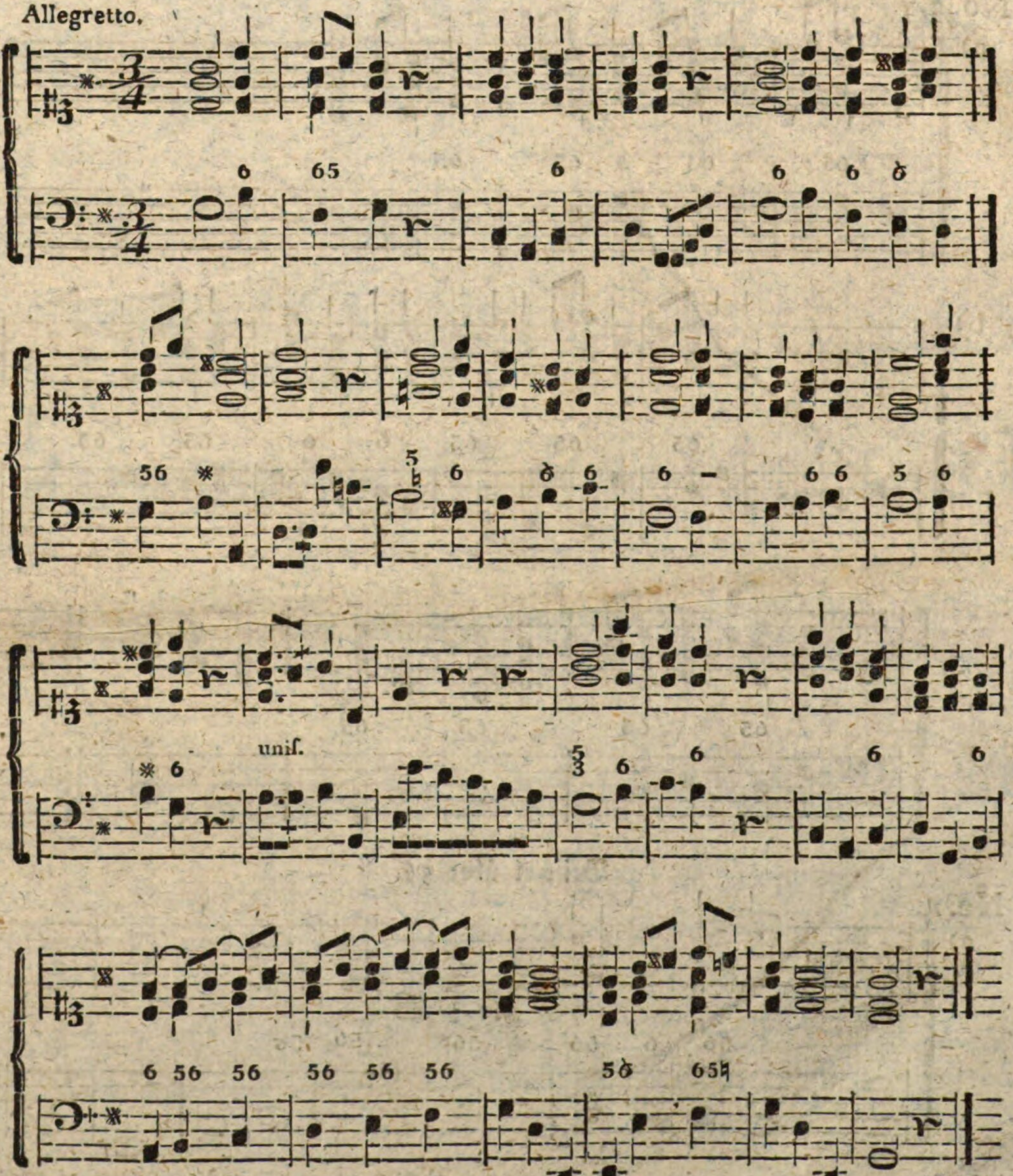
Beispiel über 56.

No. 4.

a)



Vermischtes Beispiel über den Sexten-Accord.

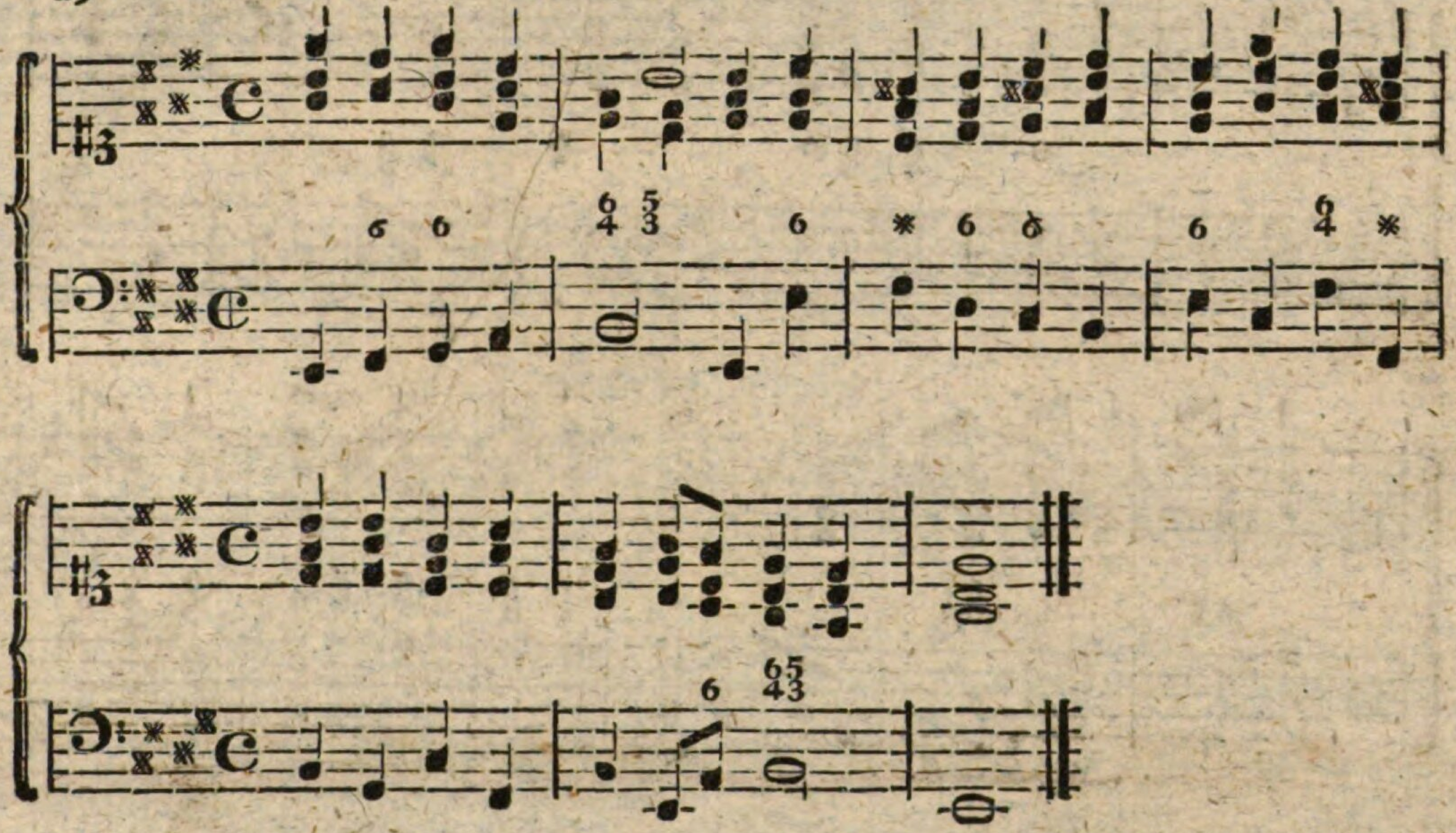


Bei.

No. 5.

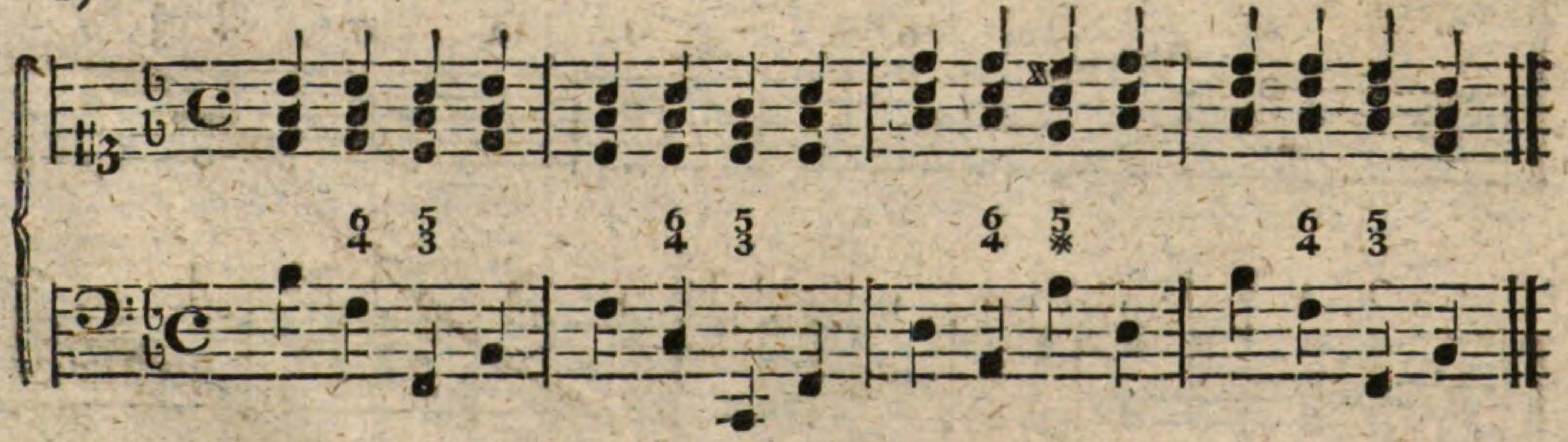
Beispiel über den $\frac{6}{4}$ Accord.

a)



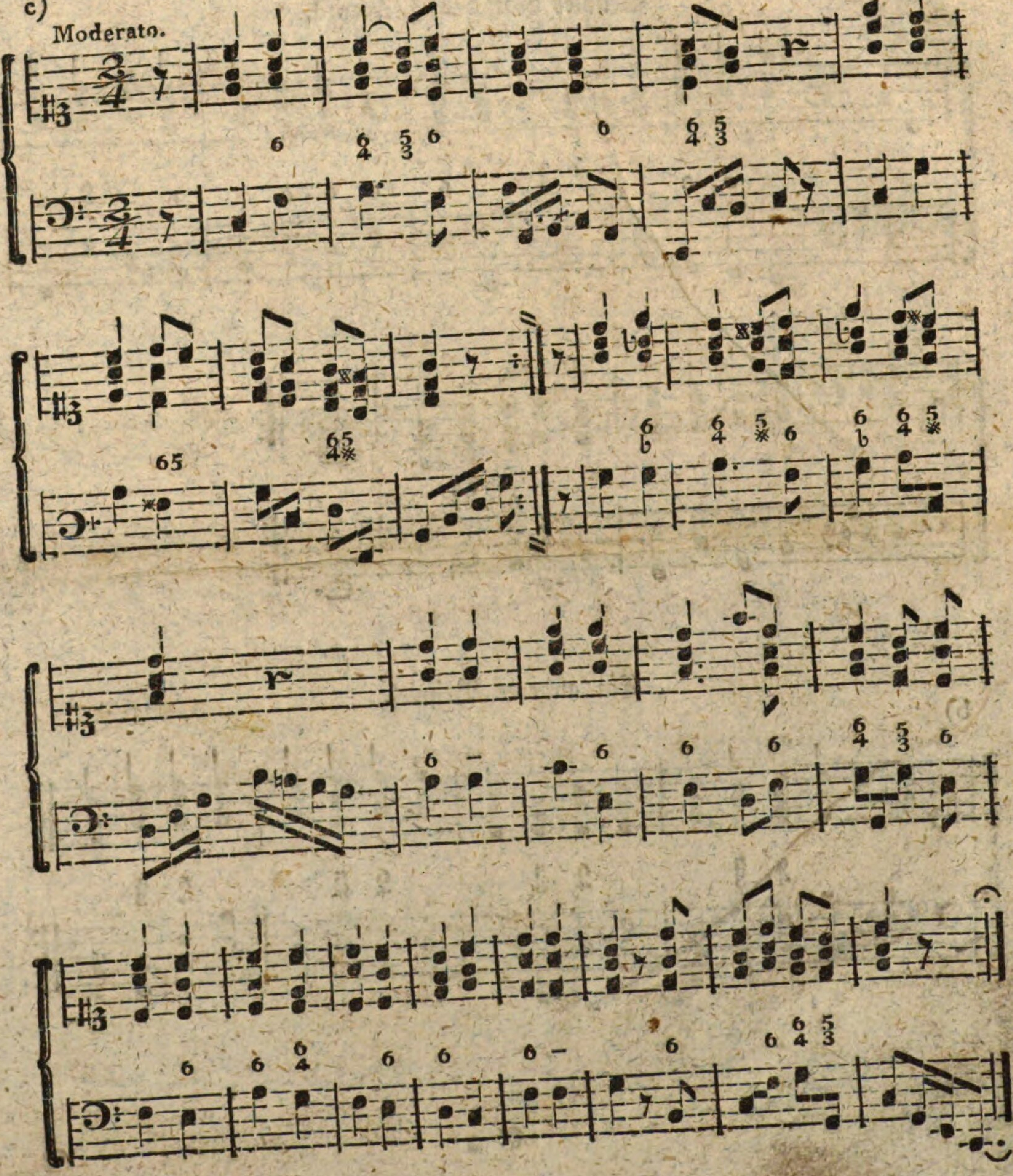
Ein anderes Beispiel.

b)



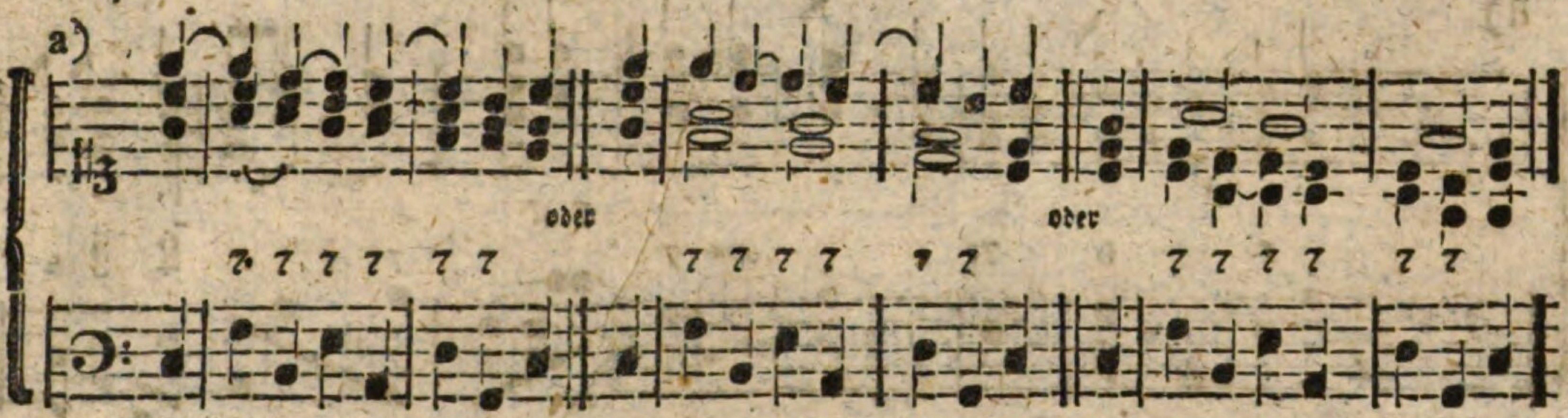
c)

Moderato.



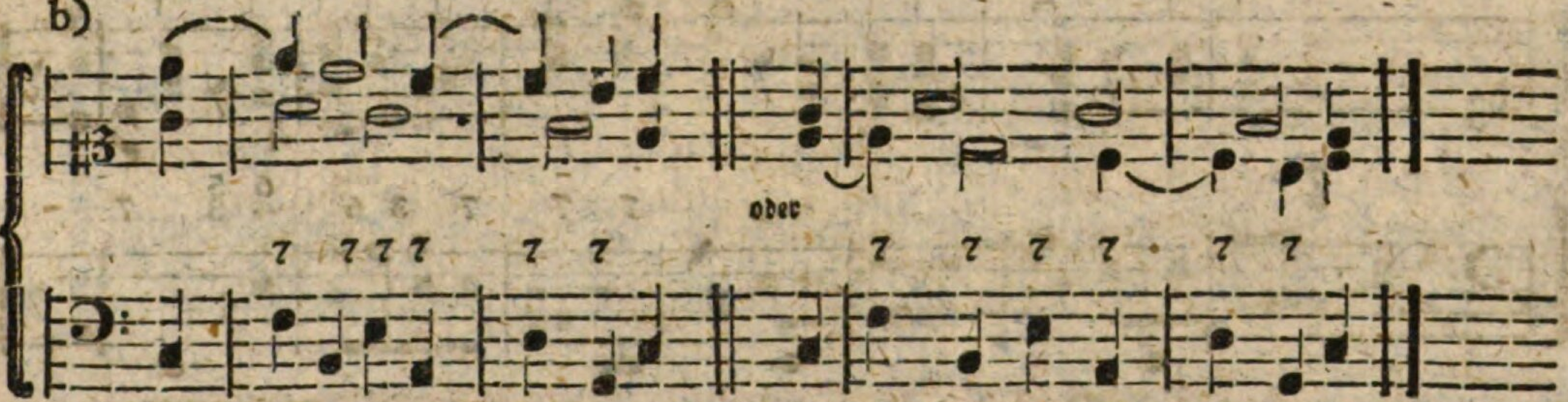
No. 7. Beispiele zum Septimen-Accord.

a)



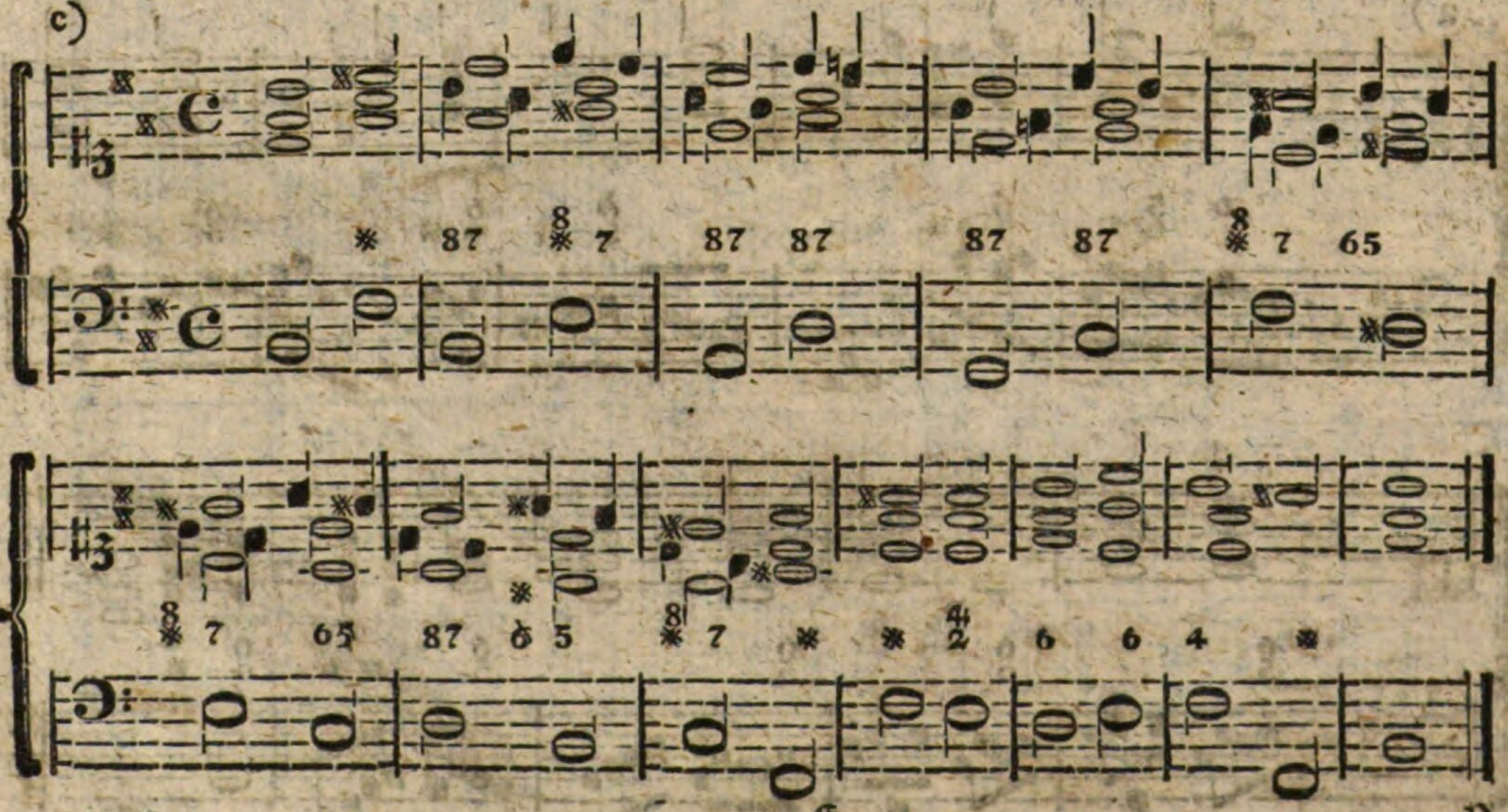
Oder dreistimmig.

b)



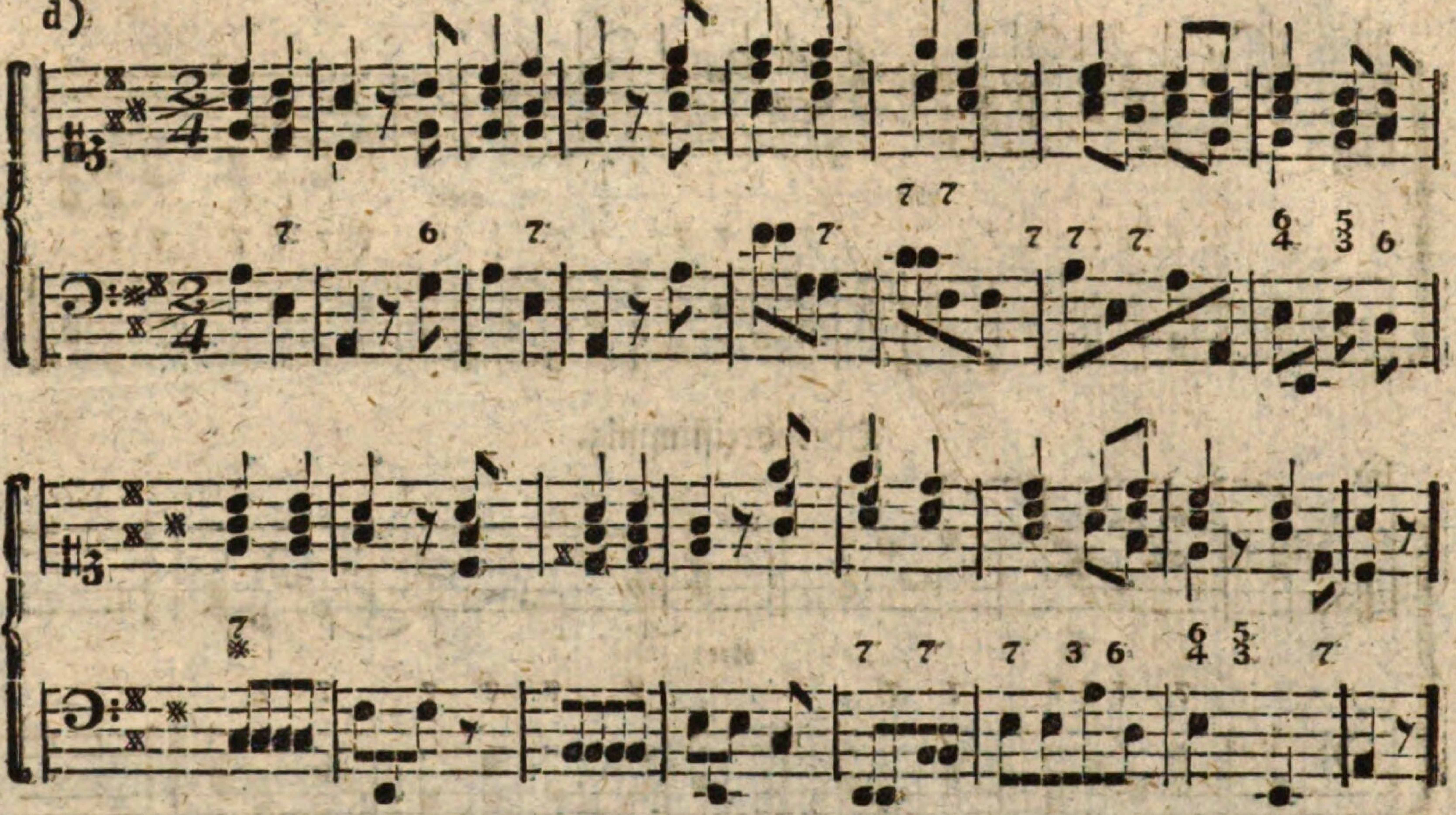
Ein anderes Beispiel, wo die Septime nachschlägt.

c)



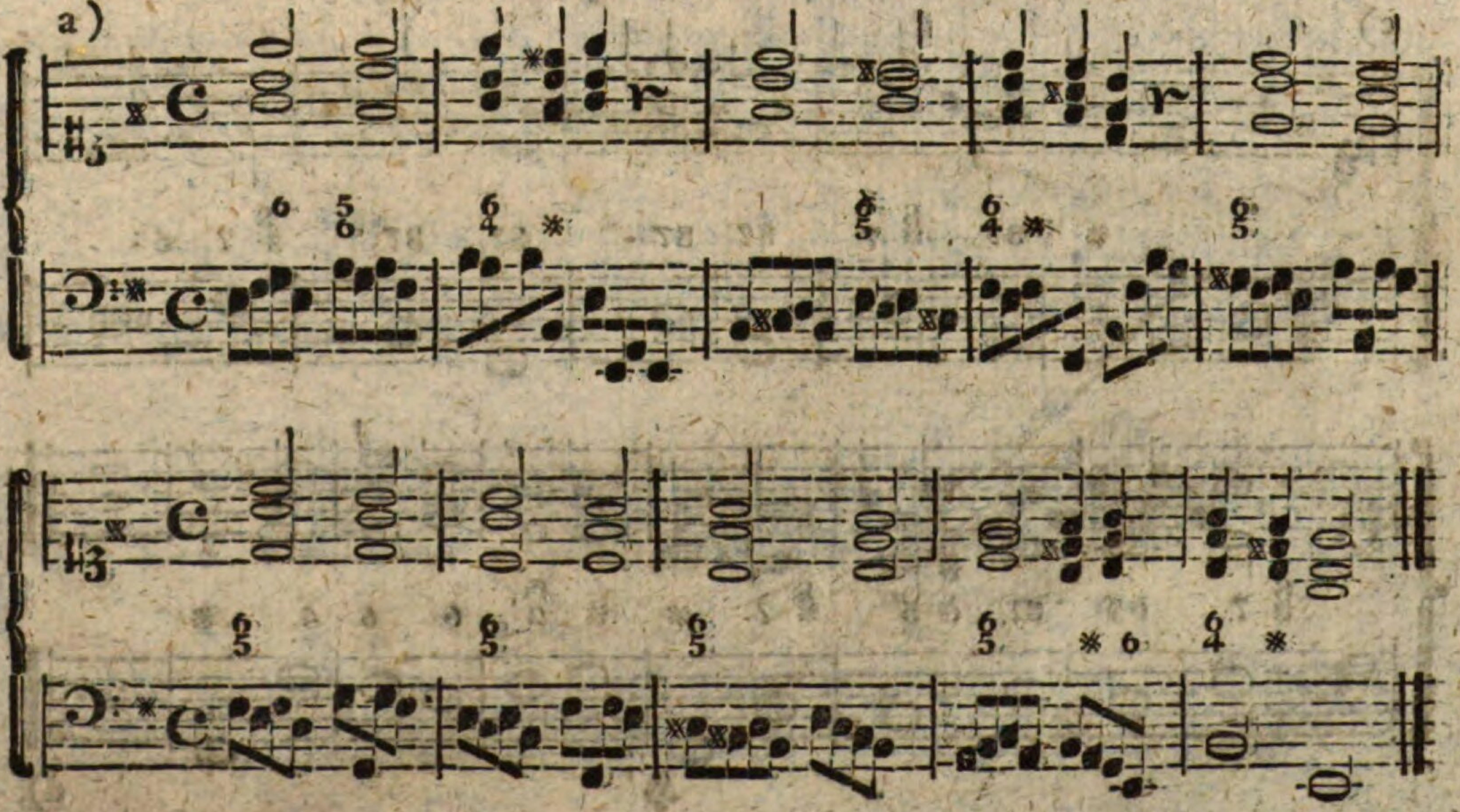
Poco vivace.

d)



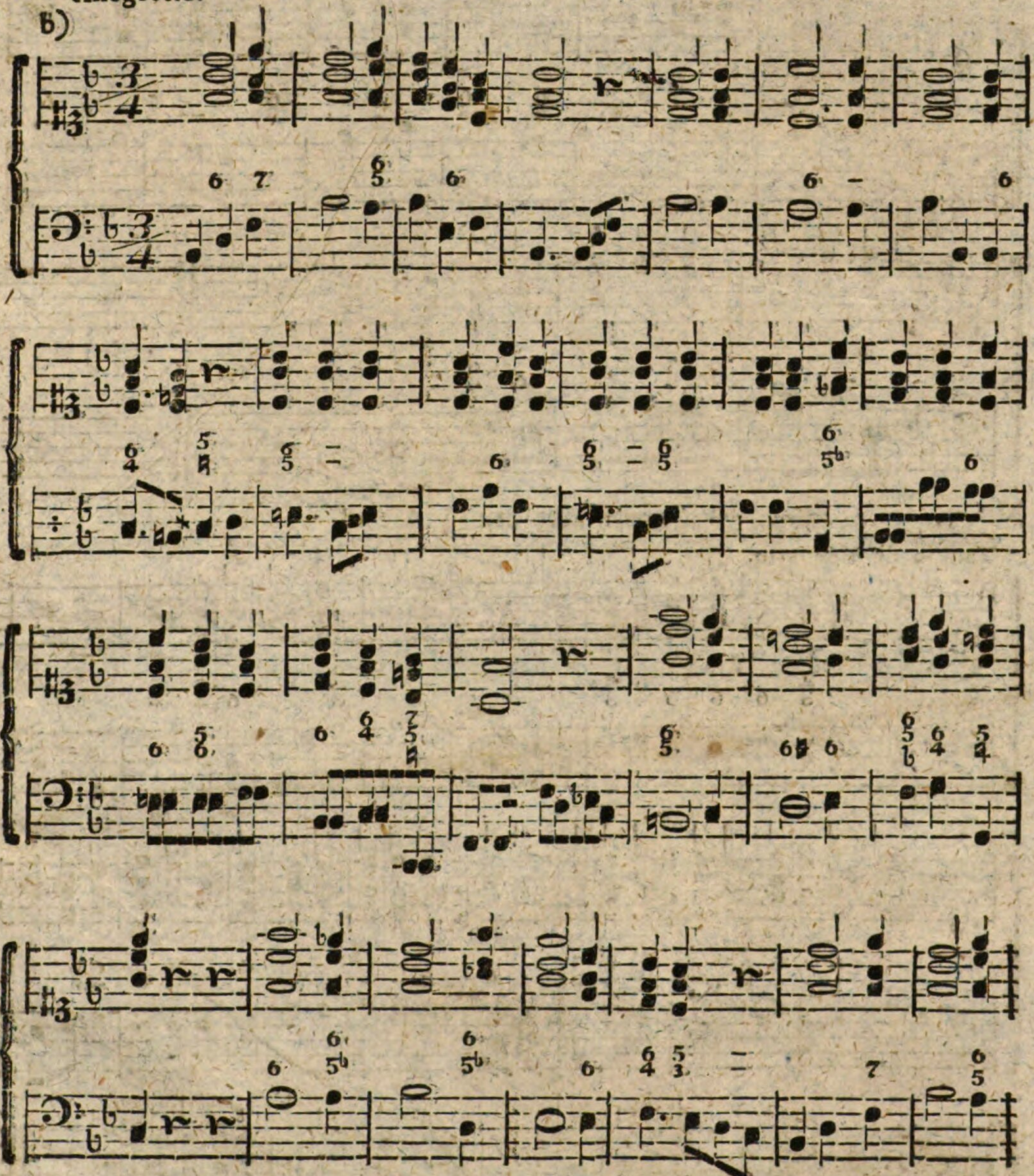
No. 8. Beispiel zum $\frac{6}{5}$ Accord.

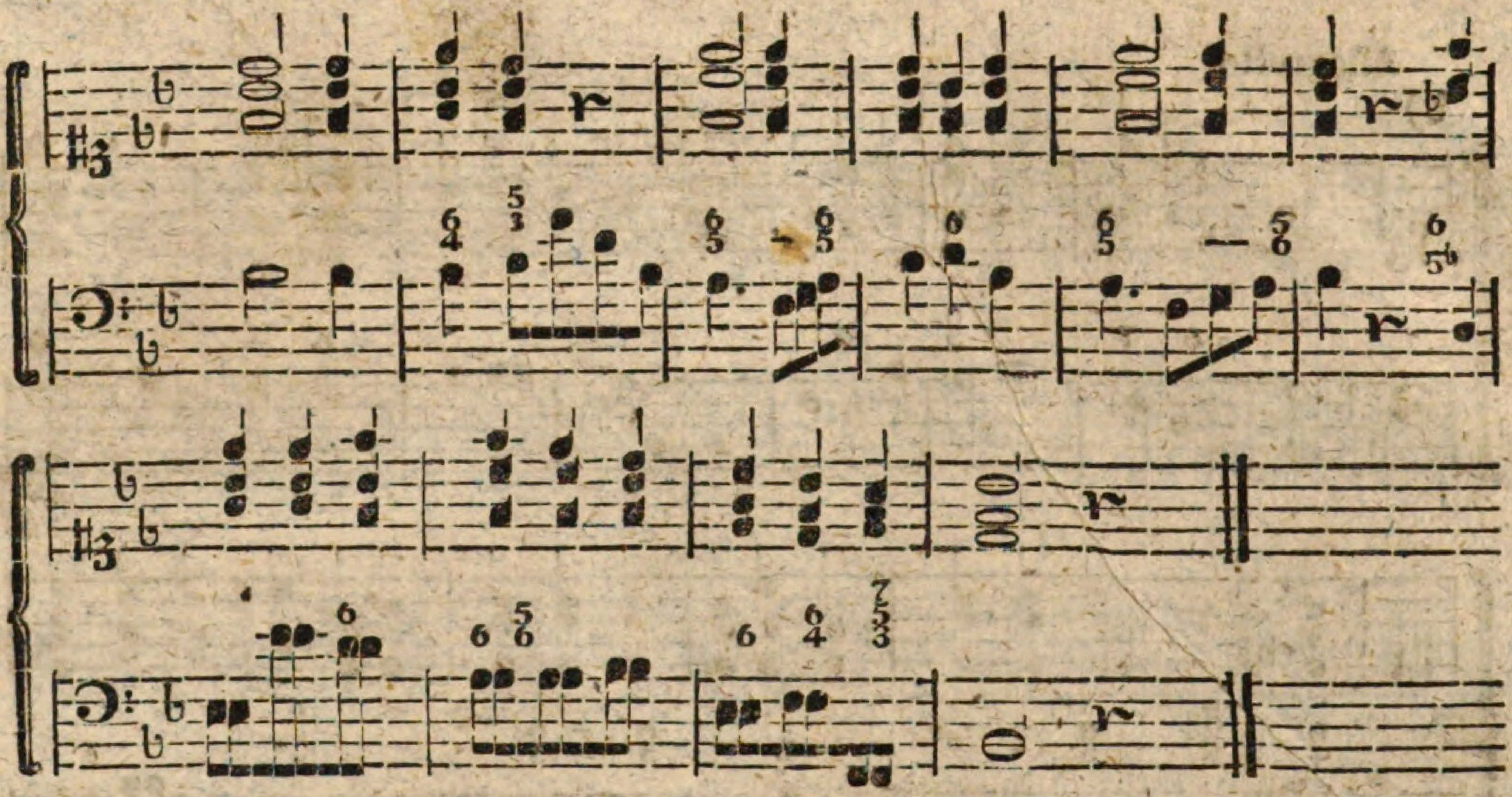
a)



Allegretto.

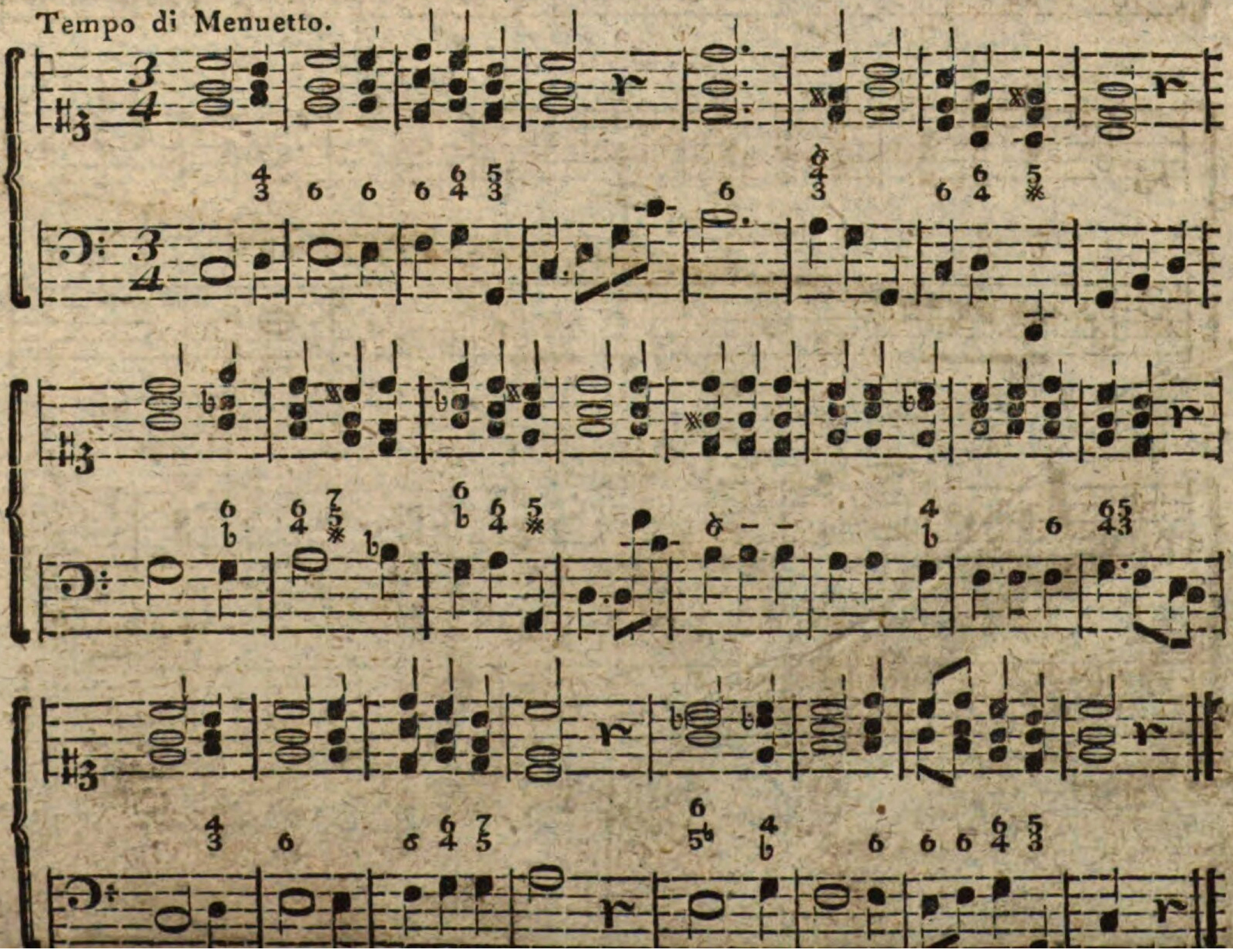
b)



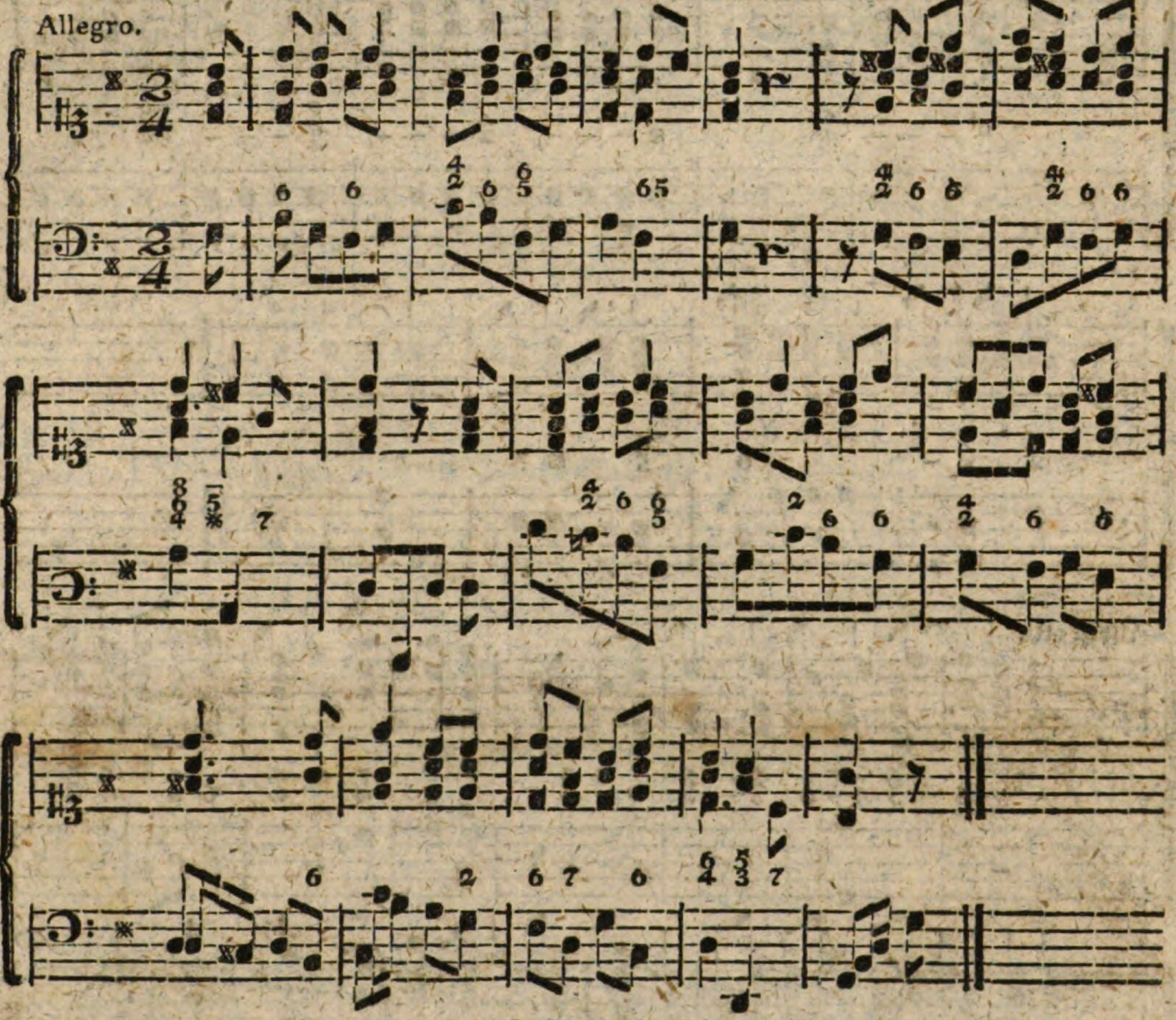


No. 9. Beispiel über den $^{3}_{4}$ Accord.

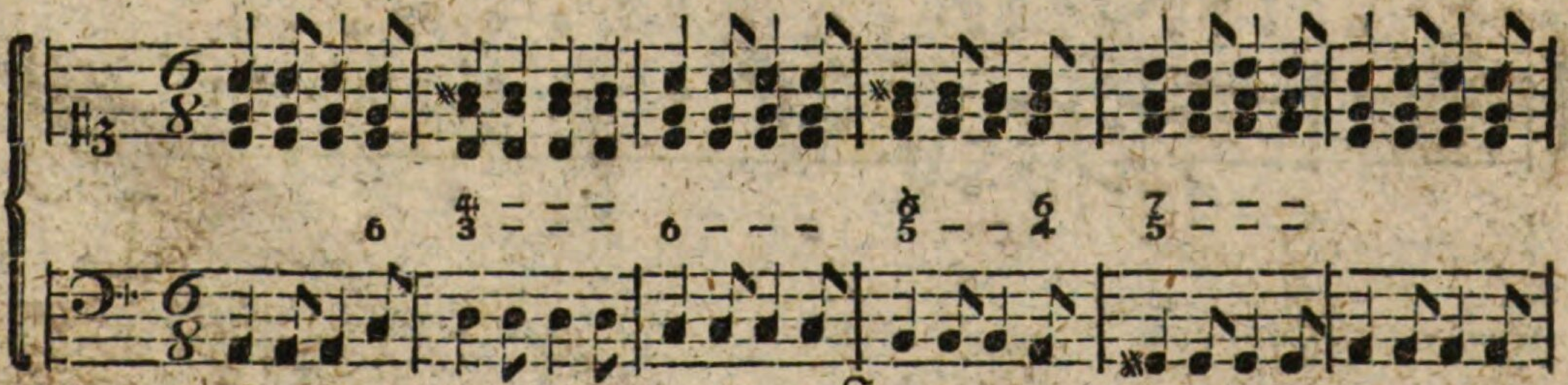
Tempo di Menuetto.

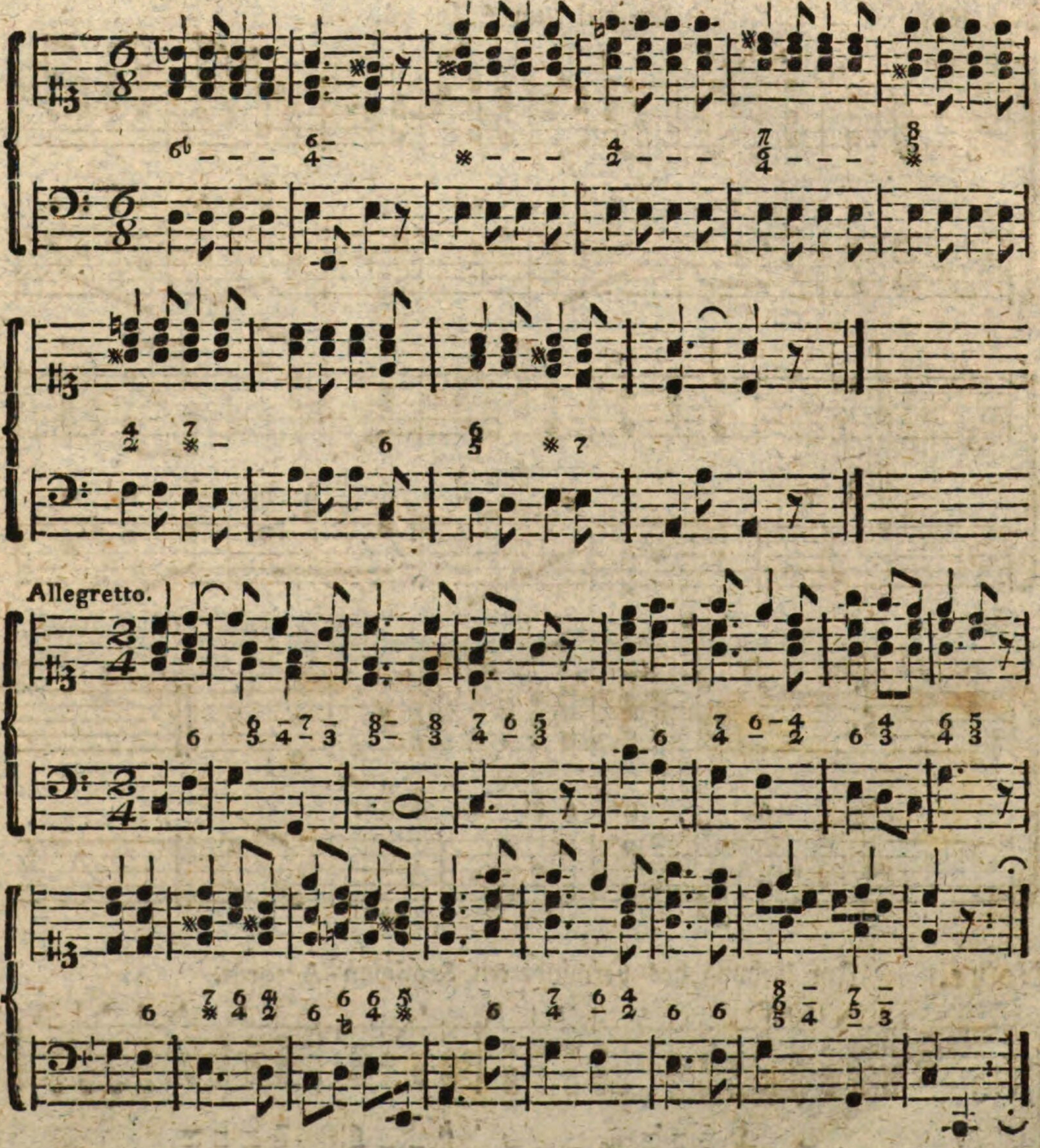


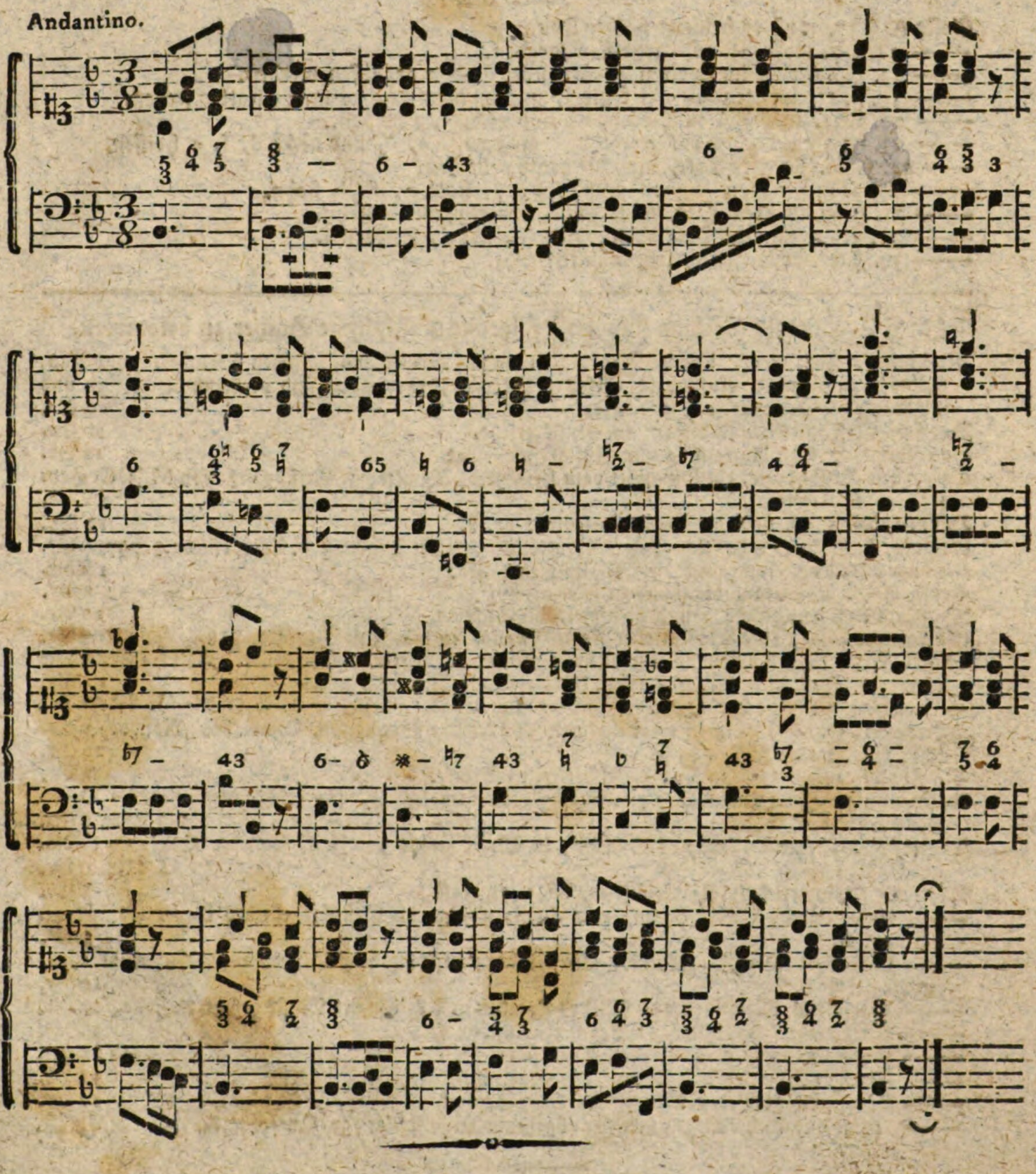
No. 10. Beispiel zum $\frac{4}{2}$ Accord.



No. 11. Zur Uebung des verminderten Septimen-Accords.




Allegretto.


Andantino.

Druckfehler.

Seite 8. §. 37. muß es heißen: halben Ton.
—— 11. §. 7. muß c statt h gegriffen werden.
—— 13. No. 1. muß im zweiten Accord statt g — a gegriffen werden.
—— 15. §. 21. im 4ten Accord fehlt a, und im 9ten Accord muß a statt c stehen.
—— 20. §. 21. in No. 2. muß es b, e, und nicht d, a heissen.
— — 23. im 3ten Accord des 2ten Takts muß es f, a, c, und nicht d, f, a heissen.
—— 24. §. 26. im 5ten Takt, muß die Note e heissen.
—— 27. §. 43. im 2ten Accord muß f, g, h, statt e, f, h stehn.
—— 31. §. 69. im 5ten Takt, muß ½ über der Baßnote g stehn.
—— 32. §. 74. im 3ten Takt ist die Quinte nicht g, sondern f.
—— 34. §. 80. dritte Zeile, ließ man für wen.

In J. C. Hendels Verlage sind noch folgende musikalische Bücher zu bekommen.

Altenburg, Joh. Ernst, Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Beyspielen erläutert. 2 Theile. 4to. 20 Gr.
Bartsch, C. F. Arien und Lieder, in Musik gesetzt. 10 Gr.
Bergmann, H. Chr. Anweisung zum Guitarrspielen. 4t. 12 Gr.
Cyrus und Cassandane, ein Singspiel vom Hrn. Prof. Ramler; in Musik gesetzt von M. J. C. Hensel. gr. Querfolio. 3 Thlr.
Dekuhr, G. F. W. über die Kirchenmelodien. gr. 8. 10 Gr.
Drewis, F. G. freundschaftliche Briefe über die Theorie der Tonkunst u. Composition. 8. 797. 6 Gr.
Fenkner, J. Aug. Anweisung zum Violinspielen. 4to. 1 Thlr.
Heyse, A. G. Anweisung die Harfe zu spielen. 8v. 8 Gr.
Müller, G. A. Anweisung zum Flötenspiel, mit Beispien. 20 Gr.
das Lob der Liebe, fürs Clavier oder Forte-Piano. in Musik gesetzt. 4to. 798. 3 Gr.
Nagel, J. F. kurze Anweisung zum Klavierspielen, für Lehrer und Lernende. 2te verbesserte und vermehrte Aufl. mit 12 Handstücken, in Violinschlüssel gesetzt. 4to. 12 Gr.
— leichte u. gefällige Aufsätze zum Klavier-Unterricht, als Uebungs-Beyspiele für Lehrer und Lernende; solche bestehen in einer Auswahl von Arien, Menuetten, Quadrillen, Rondos, Märsche, Walzer ꝛc. 4t. 20 Gr.
— Angloisen-Sammlung für Klavierspieler, 32 Stücke. 8 Gr.
Rohrmanns, H. L. Sammlung zweckmäßiger Choralvorspiele, für geübte und ungeübte Orgelspieler. Folio. 1 Thlr. 8 Gr.
Taucher, der, eine Ballade von Schiller, in Musik gesetzt von J. C. Lomer. Querfolio (Violinschlüssel) 1 Thlr. 6 Gr.
Wolf, G. F. Unterricht im Klavierspielen, Th. 1. 5te Aufl. 8 Gr.
—— Unterricht im Klavierspielen, 2ter Theil, welcher die Grundregeln des Generalbasses enthält. gr. 8. 8 Gr.
—— Unterricht in der Singekunst. Ein Leitfaden zu Singeanweisungen auf Schulen. 2te verb. u. vermehrte Aufl. 10 Gr.
—— Lieder mit Melodieen aus Millers Freuden und Leiden, in Musik gesetzt. kl. Folio. 20 Gr.
—— Kurzgefaßtes musikalisches Lexicon. 3te Aufl. gr. 8. 1 Thlr.
—— Zwey Sonaten fürs Clavier. Querfolio. 12 Gr.
—— Trauer-Motetten und Arien. 1ste Samml. 12 Gr.
—— Vermischte Klavier- u. Singestücke. Erste Samml. 10 Gr.
—— kurze und leichte Orgelstücke für angehende Orgelspieler. gr. Querquart. 8 Gr.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Wetzel, Ferdinand Wilhelm,

Vollständige Signaturenlehre für diejenigen, welche den Wunsch haben, meinen bezifferten Choral spielen zu lernen

Halle 1814

4 Mus.th. 1739
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527837-2